وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

١٥

فضاءات العرض المســـرحى

تأليف : جان دوفينيو
ترجمة : أ.د. حماده إبراهيم
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

تصميم وتنفيذ : آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن اللغة الفرنسيه:

Lieux et non Lieux

Jean Duvignaud

édition galilée

Paris
1977

كنت علي يقين أن فكرة هذا المهرجان إذا استطاعت أن تفرض نفسها، فسوف يفضى بنا الأمر إلي حياة مسرحية مختلفة، تعكس تبدلات جمالية شديدة العمق، ويصبح هذا المهرجان رمزاً لامتلاك شجاعة البحث الدءوب عن رؤي فنية جديدة، تحتاج إلى ثقه من نوع جديد في قدرتها علي الصمود أمام الصدمات الفنية وسط حشد التفاعلات لتجارب عالمية متنوعة.

لقد وسع هذا المهرجان معارفنا عن المسرح في العالم، فقدم تجارب مسرحية لفرق عديدة، منها مايسحر، ومنها مايثير، ومنها مايبهر، تجارب ساخنة وصادمة ومتأججة، إبداعات مثل وتر الكمان المشدود، تنتج حالات انفعالية ترتكز على خيال غير محدود، يصطفى البساطة ويرفض الآلية.

وعلي الجانب الآخر قدم المهرجان ترجمات لما يزيد عن المئة كتاب لتيارات المسرح في العالم عن كل اللغات، واستقدم شخصيات مرموقة فى عالم المسرح لتشارك في فعالياته تحكيماً ونقاشاً وحواراً.

إن السنوات العشر لهذا المهرجان ، هي سنوات الإصرار على القيمة، ورفض الانغلاق المميت، ومواجهة تسلط ماهو منفصل عن كل ماهو حيوى ومتحرك فى الحياة، عن كل ماهو مشرق ونبيل وجوهرى في الفن.

كان ومازال حرصنا أن يستوعب شبابنا تلك التجارب، ويتفتح أمامه منظور جديد في مسيرة إبداعاته، وأن يقيم علاقة نقدية مع ذاته علي نحو يجدد فكره وتعبيره وابتكاراته، ليمارس علاقته بحاضرة بصورة فعالة، وهو بالفعل ماتشهد به حركة شباب المسرح المصرى الآن.

فاروق حسني

وزير الثقافة

التجريب وتمايز الثقافات

يواجه التجريب قدراً من العناد والممانعة، تختلف درجتهما من مجتمع لآخر، لما يحدثه من خلل بتهديده لحدود الطمأنينة التي تخلقها ***نماذج الاحتذاء*** بفعل اعتياد الممارسة، ومأزق هذه ***النماذج*** أنها تنكفئ علي ذاتها، وتعيد إنتاج وتكرار مفاهيم وتصورات علي أنها ثوابت مطلقة، فتتجمد وتنعزل عن المستجدات والتفاعلات التي تحول العالم إلي حالة من السيولة الدائمة، ويغذي صدامها مع تيارات التجريب أنها تراها خرقاً وتجاوزاً يتهدد استقرارها، فينشغل دعاة ***نماذج الاحتذاء*** بآليات المدافعة، ولا ينشغلون بالالتفات الي مايكشف عنه اقتحام واختراق مناطق ومجالات كانت من قبل ممنوعة أو ممتنعة ومساحات كانت مجهولة أو مستبعدة.

ويكتسب التجريب أهميته من أنه حالة من الإبداع المستمر غير المحصور أو المقيد، يتجدد مع كل قراءة خلاقة وتأويل وتجاوز للحياة والإنسان في علاقتهما بالإبداع، ليكشف ماهو خفي، ويضئ ماهو معتم، ليغير علاقاتنا بالعالم وبالأشياء.

ويرتكز التجريب علي تخطي ***نماذج الاحتذاء*** المعاصرة بالسكون بنقدها لتتجدد من خلال ممارسات متنوعة في عالم الممكنات، معتمداً علي الحرية التي تؤهله للكشف عن إمكانات مستترة داخليا، بجهد الذات علي الذات وعياً، وبفهم منفتح علي الخارج إدراكاً.

هذا التحرر يعكس طاقة الفكر النقدي للتجريب، الذي يتجاوز المنظومة المغلقة والصيغ المقيدة، ليخلق معاييره وأشكال انتظامه، ويراهن علي التحول وتجدد الفهم وأدواته، لاكتشاف مجالات جديدة للتفكير والتعبير، تحرراً من المطابقة وفتحاً للمنظومات المغلقة، مفسحاً مساحات البحث عن مراكز جديدة للتعبير في ذوات المبدعين، متجاوزاً التقاليد بتصوراتها وأدواتها، طارحاً مفهوم ***لعبة الإمكانيات*** في مقابل ضرورة ***الاحتذاء***، أي التعدد والاختلاف في مقابل تابوت ***التنميط*** والأشكال المغلقة والمطلقة.

ولأن التجريب يحتفي بالتنوع والاختلاف، فهو لا يستخدم اللغة المقيدة، فطرح الاسئلة الدائم هو معياره الوحيد وليس معطيات الأجوبة، وإذا كان التجريب في العلوم يتفق مع التجريب في الفن من حيث إنه لا يمكن اعتبار مايصل إليه التجريب فيهما أمراً مطلقاً، فإنهما يختلفان في أن التجريب في العلوم ينسخ حديثه قديمه، اما التجريب في الفن فهو لا ينفي الأشكال السابقة عليه، وإنما يجدد الرؤي وينوع الأساليب، إنه اختبار مستمر للأفكار والأشكال والأدوات، يضع كل الأشياء تحت الاختبار، فينتج إبداعات تجسد انحرافات متطرفة عن مسارات تقاليد الأساليب المسبقة، بحثاً عن مصادر للتعبير مغايرة، وعن فهم للعالم يتجاوز حدود المسبوق، وتخطِّي للمناهج المهيمنة بالخروج عن الطرق المعبدة، ليبدع تصورات وليدة حوار مع الأفكار والأشكال والأدوات، تغذيها أخيلة مفتوحة انفتاح الخيال ذاته للتجدد والتفرد، والتي تعزز المخالفة للقيود والأنماط وكسر المحظورات، باعتبار أن استقلال الخيال الشعري يؤكد استمرار تراكم الخبرة الجمالية، ويرفض كل منظومة تنفي غيرها وتنغلق علي ذاتها.

يحمي التجريب الفن إذن من الخطورة الحقيقية التي تواجهه، بل وتواجه أي ثقافة بصفة عامة، وهي محاولة الحصار والعزلة، إذ تعد دعاوي اصحاب ***نماذج الاحتذاء*** بحتمية الحفاظ علي مجموعة التقاليد والقواعد تهديداً لمستقبل الفن ووأداً للابتكار والتجدد، والتقاليد هنا تعني العرف والاعتياد كطريقة في العمل والتفكير والتعبير، وإذا كان العلم في جوهره يناهض التقاليد لأنه يغالب الاجترار، ويبحث ***في*** المجهول و ***عن*** الاختراع، فإنه بذلك يتفق مع التجريب فى الفن في موقفه من التقاليد باعتبارها محاولة للتحنيط والحفاظ علي طريقة من طرق تصور الواقع والتعبير عنه، إذ خطاب التجريب يؤكد أنه لا توجد ***ذات*** تستطيع أن تشكل مرآة تعكس رؤية كاملة مستوعبة للواقع والعالم، لكن يوجد تفاعل متبادل بين ذات المبدع وبين الواقع والعالم، ويشكل هذا التفاعل مانسميه ***: الرؤي***، وبدون تعدد هذه ***الرؤي*** يذوب الواقع في سلسلة من أحادية لا نهاية لها من إعادة الإنتاج، والتي بفعل تكرارها وتنميطاتها تنتج صوراً مشوهة جامدة لم تعد تملك القدرة علي البقاء أو الفناء.

وقد تتقنع دعاوي أصحاب ***نماذج الاحتذاء*** بفكرة الحفاظ علي ***النقاء الثقافي*** كحماية للتمايز والخصوصية الثقافية، وذلك لتواجه تيار التفاعل والانفتاح واكتساب القدرات، وتتعمد تجاهل تطور الثقافات وتفاعلها، فالتمايز الثقافي لا ينفي التفاعل مع الثقافات الأخري، والمجتمعات علي خريطة العالم منذ فجر التاريخ لم تتطور في معزل عن بعضها، فلقد لعبت تبادلات المسافات الطويلة، عبر فترات التاريخ العالمي باجتيازها حدود المجتمعات دوراً هاماً فى تفاعل الثقافات بين البلدان المختلفة، ووسعت من مساحات هذا التفاعل الابتكارات المتواصلة في مجال تقنيات النقل، فالثقافة العربية الإسلامية تفاعلت مع عناصر من الثقافات الفارسية واليونانية والهندية والصينية وغيرها، والثقافة الأوروبية في عصر النهضة تفاعلت مع عناصر من ثقافات عربية ويونانية ورومانية وصينية وهندية، أي أنه ليس هناك من ثقافة تتمتع بالنقاء البحت.

كما تتعمد هذه الدعاوي خلط المفاهيم بين ماتعني ***التقاليد*** *"Traditions"* ومايعني ***الموروث*** *"Heritage"*. فالتقاليد الفنية تعني نوعاً من الممارسات الفنية تحقق الحد الأدني من الحس المشترك، وترسخ قواعد وعادات تجاه أسلوب ما لصياغة بنية فنية، كذوق يسود فترة أو مرحلة، وهو مايمكن استبداله، أو أن تحل غيرها مكانها، أما ***الموروث الثقافي*** *"Cultural Heritage"* فهو إرث الخبرات التاريخية في مكوناتها الاساسية، والمتعلق بتطور الإنسان الروحي وفق مجموعة المعارف الثابتة والمستقرة والدائمة، والتى انتقلت من جيل لآخر، وكونت مجمل ثقافته، وشكلت ذاكرة قيم الحياة الداخلية والتي بدونها تعم الفوضي، إذ هي محصلة التفاعل بين علاقات ثلاث، هى العقيدة والدين، والمجتمع والطبيعة، والرغبات والغرائز والحاجات، أي العلاقة مع الله، والآخر، والذات، وهذا مايحدد التمايز بين ثقافة وأخري.

والتمايز الثقافي بقابليته للتجدد والتفاعل، هو في ذاته المناعة الحقيقية التي تواجه الاقصاء والاستنزاف والتقلص والتآكل والهيمنة والاستلاب، الذى يقطع الانتماء عن

الذات انسحاقاً وانبهاراً؛ كما أن شبكة الحماية المؤثرة لأي ثقافة من أن تصبح مسخاً ثقافياً، هو التعامل الواعي المتفاعل والإيجابي الخلاق مع تجليات التقدم العلمي والتقنيات وحقائق العصر، والاحتكاك دون الانعزال، ورفض القولبة والتنميط والجمود علي التقاليد. وتلك هي الثمرة المؤكدة للسيادة والتمايز، والتي تعكس اشتغال آليات تكيفها وتجددها وتحققها، استيعابا وانصهاراً، صداً للاستباحة والانحسار بتوفر شروط حضورها فى غير ما انفكاك عن محيطها، أو مجافاة لمستجدات العصر وخصام الآخر؛ فالتمايز الثقافي لايعني النفي وانما يعني الاختلاف، لايعني المركزية والإكراه وإنما يعني الاعتراف بالاخر والحوار، ولايعني التشرنق والانكفاء علي الذات، بل يعني الاصغاء المتبادل، لايعني انتهاك حرمات الثقافات، وانما يعني احترام حق الآخر في التفرد.

وقد يزداد تأثير أصحاب هذه الدعاوي من مجتمع لآخر، تبعاً لنقاط ضعف تتصل بغياب أو شحوب دور الأطر المؤسسية المحفزة للأبداع أفراداً وجماعات، والوقوع المستمر في هوة الانعزال، وإشاعة روح التعصب، وعدم الإحاطة بقضايا التطور، والعداء ضد الجديد المعرفي، وانعدام الخرائط المعلوماتية، وعدم الاعتراف بتراكم الخبرات الجمالية المتنوعة ، بل وكل المفاهيم الاستكشافية ، واجتهادات القراءات الجديدة لتطورات العصر ؛ ولأن التجريب لايطرح نفسه ***بديلاً*** للأشكال الفنية السابقة عليه، بل ***مقابلاً*** لها لاينفيها، ولأن أصحاب نماذج الاحتذاء يرفضون التجريب ويعتبرونه تجاوزاً وخرقاً ويلزم محوه وعدم تداوله، فإن المأزق بالتالي يجسد تيارين فكريين، أحدهما يمتلك تصوراً أحادياً يقينياً، يرفض التبادل والتفاعل والابتكار، والآخر يمتلك حرية مفتوحة على فضاءات تكشف المجهول واللا متوقع، توسع مساحات الفهم بإعادة ترتيب العلاقات بين الأشياء، وتطرح تركيبات تتضمن فتوحات وتصورات مغايرة إبداعاً، وفي إطار هذا التحديد فإن نجاح التجريب يتطلب فاعلية فكرية تعري وتفضح وتنقد آليات حجب حرية الإبداع، فحرية المبدع لا تتجزأ، فهي ليست فقط في خطابه ***الفكري***، لكن أيضا وبذات القدر فى ***كيفية*** تعبيره، وابتكاره للصيغ والأشكال والعلاقات والبنيات.

القضية المركزية للتجريب إذن هي ***الحرية*** بمعناها العام، وهو مايتطلب التحصن بوعي المأزق ، وتعديل عناصر المواجهة واسلوبها أمام الفخاخ التي ترفض التنوع وتعدد الاصوات والتجدد، إن فقدان الحرية يحرمنا من أن ندرك العالم، لامتناع طرح الأسئلة المستمرة من أجل الإدراك، وإذا ماكانت الحرية تمنح ***العلم*** المسعي لتصحيح دائم للخطأ، فإنها تمنح الفن كل مسعي جمالي جديد، وإحساس جمالي جديد، ومحتوي جمالي جديد، اغناءً للقدرة الإنسانية وتفتحها، وهو ثراء يجب بذل الجهد من أجل تحقيقه لأنه يحرر المعارف ويشجع التساؤلات، ويبدل الأزمنة عندما لا يعود محظوراً طرح الاسئلة الصحيحة، وينفي مقولة أن الاشياء هي ماهي عليه وليس غير ذلك، ويؤكد أنه ليس هناك من نموذج مستقر مهما بلغ من النجاح يستطيع أن يحبسنا في إطار منظومته.

ونظل دائما نحمل مشاعر التقدير للفنان فاروق حسني وزير الثقافة، صاحب فكرة وراعي هذا المهرجان مهرجان الحرية، والذى لولا إيمانه بطاقة الابتكار والإبداع ما استطاع نبته أن يستمر عشر سنوات.

أ.د/ فوزي فهمي أحمد

رئيس المهرجان

أماكن ولا أماكن

كل جسم، أيًا كان وضعه ينبغي أن يكون موجودًا داخل مكان ما... المكان هو بالضرورة وقبل كل شئ جسم موضوع.

(بومبونيوس جاوريكوس، في النحت، ١٥٠٤م)

انغلاق المدينة

المدينة تحبس. سياج بشر مكدسين خلف الأسوار. وهى بذلك ترفض اللامدينة، الآخر، الفضاءات أو الأجواء البدوية. المدينة تجلس وتجثم بكل ثقلها فوق نفسها...

المدينة غول: هى تخلب الألباب لأنها تلتهم وتبتلع كل ماتفرزه الأرض أو البحار، الضواحى والأطراف. إنها تجرف وتستنزف الثروات الطبيعية وتحيلها إلى نوع آخر من الثروات التى تكدسها مع موتاها ومع فضلاتها.

هذه الآلة لا تدور فى فراغ. من كل ذلك، من هذه الأجزاء من الطبيعة ومن المادة، تصنع المدينة شيئا آخر ليس هو الشيء، وإنما تحوله إلى علاقة أو رمز. ومن هذا التحويل تنشىء المدينة عدداً لا يحصى من العلامات أو الرموز. فهى آلة تحيل المادة إلى رموز، والإنسان الذى يسكنها يقتات على هذه الرموز، يبعد الرغبة أو الموت. يمحو رعب المواجهة مع العالم، ويجد فى الحديث المجرد مركز ثقل وجوده المادى...

****

هناك حضارات بأكملها لم تعرف المدينة. مانطلق نحن عليه المدن الكبرى: المدن الإغريقيه أو مدن آسيا الصغرى وجميع شواطئ البحر المتوسط، المدن الإيطالية فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر، والمدن الألمانية، والمدن التجارية الأوربية فى القرون الوسطى.

إن مانسميه اليوم المدينة حقاً، شيء لم تعرفه بلاد سومر ولا المكسيك القديمة ولا القدماء المصريون . إن التجمعات السكنية فى المجتمعات الفرعونية، التى كان يسيطر عليها ملك هو الواسطة بين الحياة والموت، ليست سوى أخلاط غامضة مضطربة. ومملكة الحيثيين والصين البدائية والأمويون بأسرهم المختلفة وبيرو القديمة (إنكا) وهنود أمريكا الوسطى (مايا) كانت تضم أكداساً ضخمة من البشر. وكما قال أوجست

كونت. كان البناء فيها من أجل الموتى أكثر مما كان من أجل الأحياء. كان الناس يشيدون فيها بنوع خاص من أجل ماهو باطنى خفى، ولم يتبق من تلك التجمعات الغامضة سوى بعض المعابد وأماكن القرابين. والمقابر.

ويشك ويبير (Weber) أن المدن الصينية القديمة حتى القرن العاشر كانت مدنا بالمعنى الدقيق. إنه يرى أنها كانت عبارة عن تجمعات منظمة بشكل طبقى أكثر منها نماذج للعمران كما فى المدن الإيطاليه القديمة.

إن مثل هذه الحضارات، سواء كانت طبقية أو إقطاعية، لم تعرف أيضا المدن. إنها تعرف القصر، والمزرعة والقرية ، ومكان الالتجاء، لكنها لم تعرف المدينة مطلقا. إن قصر أوليس أو أجاممنون يستخدم نقطة انطلاق لتدمير مدينة، هى طروادة، ولأن فاسقا ولد فى هذه المدينة، هو باريس، قد حطم قواعد بناءات النسب حينما اختطف هيلانة. إن حضارة الأغريق البدائية تحطم إيلون (طروادة) ولن تنهض من هذه اللعنة- فقد أصبحت هى نفسها، بعد خمسة قرون، حضارة مدينة. وهل تخلص العالم الإغريقى من هذه الإزدواجية؟.

المدينة هى قبل كل شىء وعى بفضاء مغلق ونوع من‌نحن متجسّد فى هذا الفضاء.

إن المدن متناثرة فى الفضاء والزمن، أو إذا شئنا فى التاريخ والكوكب. بحيث إن مدينة كورنته فى القرن الخامس قبل الميلاد، أقرب من مدينة سيينا فى القرن الثالث عشر، أكثر من تقاربهما فى عصرهما. أو أن روما أقرب من المدن الصينية المعاصرة لها أكثر من قرب إحداها من امبراطوريات الاستبس التى كانت تهددها.

إن تصورنا للتاريخ القائم على إيديولوجية التطور فى القرن الماضى، يعمى أبصارنا: هل الحركات الخاصة بالفضاء لا تتضمن معنى أوضح من هذه السببية القابعة فى سريان مستقبل موحّد وفريد؟ إن تنوع الأماكن وأزمانها قد يكون أقل أهمية هنا من تلك المادية، ذلك التمركز العشوائى غير المدروس الذى يخرج المدن. إن هذا التناثر أو التشتت -بالمعنى الذى أضفاه عليه علم الفيزياء اليوم- هو ماينبغى أن نفهمه ونستوعبه.

لأن اعتبار ظهور المدن بالنظر إلى الظروف الاقتصادية هو قلب للتصور. فالاقتصاد لم يوجد إلا تأسيسا على المدينة، وتنظيم السوق وحساب الدخول، كل ذلك لم ينشأ إلا مع ظهور المدن. مع نشأة التاريخ (أى تاريخ؟) ينبغى أن نقابل بين تكتل شكل يتكون وهو ينتج نفسه بنفسه.

تلك حقيقة أهملها علم الانثروبولوجيا فى حين أنها هى التى تصف بكل دقة تكوين المدينة داخل فضائها. داخل؟ كلا، بل بواسطة وفى التشكيل اليومى لهذا الفضاء، الفضاء الذى تمت السيطرة عليه، الفضاء الذى تم تنظيمه وتهذيبه وتغيير طبيعته.

كيف يتسنى لهذه النوى الجماعيه أن تولد بنفسها وكيف يتيسر لديناميتها أن تكتسب الامتداد أو الانبساط المحدود بالجدران لمركز جاذبية خصوصى، بؤرة نشاط تجمع ماتنثره وتشتته الحضارات الأخرى فى الأسلوب البدوى، أسلوب المغامرة أو المبادلة؟...وسيلة وحيدة هى التى تجعل من الفضاء الحضرى أو المدنى مركزا لدوامة خلاقة تجمع فى فوضى الزيتون والقمح والغابات أو العبيد. من أجل توليد الإنتاج الاقتصادى، أى تكاثر الاستعارات. هنا، فقط، اللغط سيكون بمعنى الشىء..

واضمحلال المدن ليس أقل مغزى من ظهورها. لأنه مامن مدينة استمرت فى التاريخ، إذا اتخذنا التاريخ مرجعا! فالمدن الإغريقية أصبحت دولا مع انتصارات الإسكندر. وروما افرزت إمبراطوريتها..بعض المدن دُمرت عن طريق توسع إحدى الإمبراطوريات، كما دمرت المدن الأخرى عن طريق البدو الرحالة.

إن المدينة التى نتحدث عنها لم تكن سوى مرحلة من بين الصيغ المختلفة التى تفتق عنها عقل البشر، على التوالى أو فى وقت واحد، لإعطاء الشكل المناسب للحياة المشتركة.

****

ولكن مدن؟ لماذا مدن؟

فلندع جانبا، مع التعريفات الاقتصادية المسبقة، والتبريرات الجغرافية المبكرة، البحث عن أماكن استقرار متميزة – التجارة والأسواق وأماكن الإلتجاء، والحاميات العسكرية أو مناطق إحتياطى المعادن: المدينة لا تعرف ماستدافع عنه قبل أن توجد، ولا ما ستصنعه من ثروات قبل أن تنشىء مصانعها.

إن المدينة، ذلك الكل العضوى، تبرز وسط ظروف شتى لا يتميز أحدها عن الآخر، وقد تتغير خلال الإزدهار المدنى أو الحضرى. فما الذى يحدد هذه المجموعة من الدينامية المركزة، هذه الآلة، آلة الدماء والعرق التى تعمل خارج إطار الأفراد الذين يشكلونها؟

هاكم أولا التراكم البشرى داخل فضاء واحد مغلق. سكن مشترك وحركة مكثفة. الجميع تحت أنظار الجميع. وداخل خليات متشابكة معشقة بعضها فى البعض الآخر. تجاور ديمجرافى. تراكم يثير إنقلابا مفاجئا: إن التواجد فى معيّة، والتركيز فى فضاء مغلق يفضى إلى شعور جماعى، إدراك للعالم والناس، يفرز كثافة اجتماعية. إن كمية البشر الذين يعيشون معا تفجر نوعا من العلاقات الجديدة لا يمكن قياسها بواسطة الكمية نفسها.

إن الانسان هنا لم يعد يعيش حياة محسوبة بمقياس الزمن الكونى الغامض. إن الكثافة الاجتماعية تفرز زمنا خاصا بها، زمنا مضغوطا داخل الفضاء المغلق، زمنا مخنوقا . زمناً متلاحقاً، لاهثاً، ممهورا بالأحداث غير المحدودة التى يفرزها اجتماع الرجال والنساء متجاورين داخل الجدران. يقول لابروس La brousse: إن الحضارة المدنية هى حضارة مخاطر، حضارة تحرك العواطف : فكثافة العلاقات البشرية من القوة فى المكان المغلق بحيث إن العلاقات تتراكم، لا حصر لها إحصائياً، وأن الكائن الحى خاضع لمثيرات لا حصر لها أيضا، تستدعى إستجابات فورية، مؤثرة وممزقة، على حساب العاطفة والمشاعر.

إن نحن حتى الآن، سلالية عرقية، وربما لغوية أو قائمة على علاقات أنساب فلورنسا منظمة. ولكن أثينا وفلورنسا هما نحن التى تشير إلى كمية البشر الساكنين فى الفضاء المغلق.

وهاكم الصفة الثانية: الكثافة الاجتماعية. هى أيضا محل دينامية تؤثر فى النشاط الجماعى. فى اللامدينة يتقاسم المحاربون والمزارعون مجال الفعالية. هنا يبدأ تقسيم العمل- صحيح أن المجتمعات الفرعونية تعرف مثل هذا التنظيم ولكنها لا تتطلب تعاوناً، أو تخصصا يقوم على الوظائف والأدوار. فالمدينة ليست كتلة من البشر (أو

هى لا تصبح كذلك إلا في مناسبة بعض التظاهرات أو الكوارث) ،بل هى تعمل.

معنى ذلك أن التكامل الذى قلمّا نصادفه فى المجتمعات الإقطاعية أو الطبقية يمثل لُحمة النسيج التى يتكون منها المجتمع الحضرى. إن الإنتقال من العشيرة إلى الامبراطورية لا يتم بسهولة. فالعشيرة تذوب فى المدينة وتوجد الطبقية الطوبولوجية، أو الإنتماءات الحرفية (الحدادين، والنساجين، والتجار...). وهذا طريق آخر تسلكه الخبرة البشرية: تنظيم ممارسة الأعمال الجزئية داخل إطار الإنتاج الكلى.

ليس المهم هو تقسيم العمل، وإنما شكله: فإختلاف الناس داخل الكثافة الاجتماعية يحبس الناس فى أدوار خاصة متفق عليها فيما بينهم. إن تقسيم المهن يتجلى فى حجم الإنتاج وفى كمية من العمل المجرد يكون صورة للعصر الاقتصادى الجديد. فبدلا من الجوع، وتوزيع الصدقات من المواد الاستهلاكيه، والسلب والنهب، وبدلا من المخاطرات الزراعيه التى تنتج عن الأراضى الخاضعة لتغيرات الطقس، بدلا من كل ذلك يحل سوق الأشياء.

مامعنى القيمة عند الناس فى عصر الإلياذة أو التوراة؟ وعند العرب قبل الإسلام؟ إنها تكمن فى الذراع القوية أو بأس المحاربين والمدافعين عن الشرف والثأر. هى السلاح والدم. أو هى الفائدة التى لا يمكن تقديرها وتوقعها والتى تأتى من صيد السمك وصيد الحيوانات وفلاحة الأرض. أرض لا تخضع لنظام تحدد معايير الأشياء وأسعارها.

كيف كان الأثينيون فى القرن السادس قبل الميلاد يقرأون الإلياذة أو الأوديسه؟ بوصفها نصوصا أسطوريه وبعيدة. وربما أنثروبولوجية. من هنا تحصل المدينة على ما لا تتمكن من الحصول عليه الحضارات الأخرى – الشعور بالمسافة الذى يولد

الوعى بالماضى. وأعمال أشيل والأبطال الأسطوريين، كيف كان يتلقاها الناس الذين كانوا يعيشون داخل عالم مغلق، عالم الأشياء المحسوبة بأسعارها؟

هذا التوزيع المكثف للعمل، وهذا التنظيم للأنشطة لوحظ منذ القرن السابع. فقد ظهر فى فلورنسا قبل أن يظهر نظام اقتصادى خاص. كنوع من الممارسة ظلت صورتها غامضة، تائهة.

لا يقوم أى نوع من المجتمعات بممارسة تراكم العمل على هذا النحو. ومانطلق عليه قيمة ينشأ فى ظروف متعددة العناصر: التركيز فى فضاء مغلق، تجزئة الأنشطة، تركيز التبادلات...لا بد من عبارة أخرى غير عبارة قبل رأسمالية لتعريف هذا النشاط. إن النظام الحضرى أو المدنى لا يقود بالضرورة إلى الرأسمالية.

بالعكس، فإن تشتت الأغنياء والفقراء. بين الأحرار والمعتوقين لا يؤدى إلى ظهور فائض، بل يؤدى الى ظهور انفجار. تماما كما أن فائض الناس فى مدن بيلوبونيز (شبه جزيرة فى جنوب اليونان) يجتازون البحار لكى ينشئوا مستعمرات، فتنشأ هجرة مكثفة من المعدمين والمغامرين تؤدى إلى نزوح شعب من إيبريا إلى الأمريكتين. إن المدينة تنفجر نحو مدن أخرى...

****

ويمكن الاعتقاد بأن القيمة ذات صفة عامة وعالمية. ولكنها فكرة غامضة، ولعلها متأثرة بعادتنا فى اقتصاد السوق.

إن مبدأ التبادل فى معاملاتنا متأثر بأفكارنا حول اقتصاد السوق. بل هناك ما هو أكثر من ذلك: إن الانتقال فى الفضاء هو الذى يولد مانطلق عليه خطأ القيمة.

إن حياة البدو أو الرحالة تعرف هذه التحولات. فلقد شاهدت بنفسى فى جنوب تونس وليبيا والجزائر جماعات من البدو يعطون قيمة للأشياء (سعراً يعتمد على تقديراتنا الأوربية) لمجرد الإنتقال فى مجال مقطوع. فالرحلة أو النقل يغير طبيعة الشىء المحايد، يضفى عليه عاملا ينتج من علاقته بفضاء معين. نحن نتحدث عن تكلفة النقل. ولكن أعمال السحر الكولا التى يصفها مالينوفسكى تفترض مصروفات (إذا فكرنا طبقا لمعتقداتنا) أى نوع من استثمار العمل والطعام لا علاقة بينه وبين الفائدة المجنية.

إن ثمن الأشياء التى ليس لها ثمن، إضافة نوع من الترغيب الوقتى إلى الشىء، لم يكن معروفا قبل إنتقال هذا الشىء فى الفضاء، يبدو أن هذا ناتج من عملية الأنتقال نفسها. نقل، مصحوب أو غير مصحوب بزيارات طقسية، يحصل على قيمته من تغير الأماكن.

أساور وعقود وقطع من الجلد أو الحديد أو الحجارة، لمجرد انتقالها فى الفضاء تحقق قوة نخلع عليها أسماء مختلفة. الشىء المستبدل لا يستقر بحال من الأحوال فى أى مكان. إن التبادلات عند مالينوفسكى وبواس (Boas) لا تتوقف أبدا. بل هى تسير فى طريق دائرى أو غير دائرى ثم تعود إلى نقطة إنطلاقها ثم تبدأ الدورة من جديد.

إن الفضاء الترحالى وأسلوب الترحال فى الفضاء يضفيان على هذه الأشياء ثمنها. أو على الأقل يكسبها الصفة التى تجعلها مرغوبة ومطلوبة. ليس عن طريق قوة هى قوة المجتمع نفسه، ولكن عن طريق استحالة تثبيت هذه الأشياء فى مكان نهائى، هذه الأشياء المنفصلة عن نظام الأشياء. بمعنى أصح عائدة.

إن التبادل لعبة. و(ساهلين) يرى Sahlins أن التبادل يصرف الناس عن حالة الحرب الدائمة. وهذا صحيح. غير أن هذه اللعبة تخفى النشاط الذى يصاحبها. إنه يجعل هذه الأشياء خارج كل فضاء ذى حاجة طبيعية.فالواقع، هو يخرجها من الطبيعة الاجتماعية.

إن أسلوب الترحال وعمليه نقل الأشياء يكسب الأشياء ثمناً بدون ثمن. ثمن لاشيء. ثمن الأشياء التى بدون ثمن.

ونحن نطلق على هذا النشاط مجانى أو بدون مقابل

شيء آخر يحدث فى المدينة. إن التمركز فى فضاء مغلق يلغى النقل فى الفضاء المائع والغامض. إن القيمة تبرز من السوق حيث تتراكم الأشياء التى تقاس بقيمتها. أى بما يوازيها من عمل أو ندرة. إن علامة الأشياء تحيل إلى أشياء أخرى. والعمل يحيل إلى عمل.

فى المكان المغلق الأشياء المتراكمة تتخمّر وتنبت. الثروات الطبيعية المخزونة فى المستودعات أو المحلات تفرز قيمة تعنى كمية من العمل أو الخطر، تقاس حقيقتها أو مصداقيتها فى السوق. النقل له ثمن والمجهود له ثمن. الثمن العادل. ولكن الأشياء لم تعد الأشياء، إنها تتجاوز بثمنها معيار العملة.

****

إذن، ماذا يجرى أيضاً فى انغلاق لمدينة؟ إن التغيرات التى تظهر لا توجه إلينا أى سؤال: كل ذلك يبدو أنه يسير من تلقاء نفسه، بالنسبة لنا نحن الذين جعلنا من إرث المدن نسيج حضارتنا. ومع ذلك، فالكثير من الظواهر هى مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمدينة وليست عامة.

أول هذه التغيرات يرجع إلى القرب أو المجاورة: ففى العالم المغلق حيث يعيش عدد كبير من الناس متزاحمين يحتك بعضهم بالبعض الآخر ويصطدم بعضهم بالبعض الآخر، فإن العنف فى العلاقات البشرية يعطى الفرصة للقانون.

القانون. ليس القانون الإلهى. وإنما القانون الذى يصدر عن الشرع الذى ارتضاه الناس فيما بينهم خلال تعايشهم الدائم. حينما استخلص (هوبز) Hobbes قانون العدوانية الطبيعية عند الناس والسلطة التى تفرضه، تجاوز مرحلة المدينة، أو تجاهلها. إن النظام الذى يحكم التعايش داخل المدينة، لا ينتج من المواجهة الوحشية: إن الاستحالة النظرية والعملية فى الإبقاء على عدد من الأفراد داخل مكان واحد تحتم شرعا أو قانونا غير مرئى يرجع إليه الجميع فى إطار اختلاطهم اليومى. إن التغاضى المشترك يزيل العنف، قوانين الدم، الثأر، تنافس العضلات والأعصاب –ويحول ذلك كله إلى مشاهد اللعب والتمثيل.

ماذا يقول قانون المدينة: إن الناس يخضعون لنظام مجرد وغير مرئى، عدالة، صورة مجردة لقانون أو شريعة، أحيانا تكون مجسدة كما كانت أثينا، وأحيانا تكون مجردة وحسب. وهكذا يفرض قانون القيمة والتبادل نفسه فى العلاقات العاطفية: كل من يرتكب خطأ يلتزم بأداء ثمن عقاب جسدى أو رمزى. ثمن الدم يصبح رمز الأشياء المنتجة والمعادل لنوع من الضرر. ثمن نقوم بأدائه أو دفعه. وهكذا لا يصبح الفعل ملحميا: يصبح مأساويا أو تراجيديا وعبثيا، فعل شخص مجنون أو شخص مجرم.

وهكذا، فى نهاية الأورستية، يذهبون برجل الثأر وحق الدم، أورست، إلى المدينة، أمام الصورة المجازية للعدالة والشريعة، أثينا. وبما أننا فى مجال المستحيل، فإن أثينا نفسها تخاطبه لكى تناشده بالتخلى عن ثأر تفرضه شرائع أبعدتها وحالت دونها أسوار المدينه، والخضوع أو اللجوء إلى هذه العدالة التى هى رمز الدم.

ذلك مايميز حياة المدينة الأغريقية فى ماضيها السحيق أو فى حالة اللامدينة. ومايميز المدن الأوربية عن متاهات الطبقيات الإقطاعيه، عن روابط الإنتماء المعقدة وهى روابط سيطرة واستعباد. وهنا تتجلى ظاهرتان متعارضتان فى الفضاء المدنى أو الحضرى: الظاهرة التى تبقى بعد اختفاء أو ابتعاد المجتمعات الهمجية، والظاهرة التى تضبط تعايش الناس داخل المجال المغلق.

صحيح أن هناك عنفاً مدنياً، كالعقاب الرادع، والتمرد والانتفاض. مثل هذه الظواهر تتم فى كتمان، داخل الجدران، والمغلوبون يختفون أو يتركون دائرة المدينة. وهو عنف يختلف عن مثيله فى الغابات أو القرى. إن المحاربين يعرفون اللعبة –لعبة المعارك، ولعبة المبارزة (دوبى Duby). ولكن اللعبة فى المدينة تدخل فى نظام الرموز: يُعلْمِنون القوة، بل يخضعونها للمحاسبة. لقد ماتت الملحمة، وبدأ علم النفس وتقديرات الحظ والنصيب.

****

بين التنقل والاستقرار تمارس لعبة مزدوجة. ولكن المجتمعات الإقطاعية أو القبلية التى تتحدث عنها الحكايات (السوالف) الجاهلية التى سبقت ظهور الإسلام، كتابات

ابن خلدون والتوراه والأوديسة والإلياذة، هذه المجتمعات لم تستقر استقرارا كاملا. ثمة هجرة لا يمكن مقاومتها تدفع العبرانيين نحو أرض ميعاد بعيده مثل سادة القصور الإغريقية يذوبون فى هجرات لا تنتهى أو مثل فرسان الغرب فى حكايات المائدة المستديرة : هجمات، غزوات، حروب صليبية، وحروب مقدسة...

يسجل جاك بيرك العلاقه القائمة بين جوب الفضاء الغامض والكلمة، بين اسلوب حياة الترحال والحديث الذى ينسجه شعب حول حياته. فى حديثه عن الرحّل قبل الإسلام، يتحدث بيرك عن الصحراء والكلمات تلك العلاقة التى تقوم بين تجول البدوى والشاعر والمتكلم باسم شعبه. وهذه العلاقة تفرز نوعاً من الحنين الذى يمتزج فى أغلب الآحيان بالروح نفسها، والذى يكون أشبه ببقاء الرغبة. هنا تمتزج الانثروبولوجيا وعلم اللغة الحديث فى هذه الثنائية من الجوب ومن الاستقرار، من الملاذ الذى تتجمع فيه العشائر والترحال الذى يشتتها. [١]

ثنائية الوحدة والتعدد، كما يقول جاك بيرك، التى تتبلور فى فرد واحد، والتى يبرزها الشاعر فى لغته، إن الكائن البشرى يصبح مكانا مقدسا، هو نفسه، تغذيه قوة خفية، تلك التى تحرك الروح الملحمية.

وهكذا، ينسج فارس المغامرات، والبدوى، والفارس الإقطاعى، ينسجون لأنفسهم حياة واهية ضعيفة، لا تنفك تهددها الإهانه أو السب، لا تنفك متأهبة للدخول فى مبارزة أو معركة. ذلك هو الوجه. الوجه الذى نفقده فى الإهانة التى لا يتم الثأر لها. الوجه الذى نخفيه وراء النقاب لتجنب الإهانات الآتيه من أسفل. الوجه الذى نخفيه بالمكر والدهاء. يقول أو ليس: أنا لست أحداً

---

(١) لغات الحديث العربية، جاليمار.

هذا العالم الملحمى حيث تمتزج الكلمة الشعرية والدم، لعله هو الذى يشكل نسيج حياة الترحال. نسيج اللامدينة. كلمة هائمة لن تستقر إلا فيما بعد -فى المدينة-.

إن صورة الإنسان تتغير مع التركيز داخل فضاء مغلق. فضاء مركز، محدود، محصور، خاضع للسيطرة، مكان لقوة لا يعرفها الرحّل. الحياة تنقلب رأسا على عقب مع تحول الأحياء أو القرى المشتتة إلى مكان مغلق، تحده أسوار تبعد عنه اللامدينة بقدر ما تخلق المدينة.

فلسفة الأسوار:تحصر، وتبعد، وتمحو وتركز. كيف يتسنى للحياة ألا تتحول وتتبدل مع اختفاء المساحات الشاسعة الغامضة؟

المحيا،الوجه،الإنسان حامل القناع،قناع الفردية المتقلصة،يمهد للدور الذى يتم أداؤه فى التجمع المحصور.إن الحق المطلق،حق رب الأسرة على أسرته، وسيطرته كما يقال فى روما الجمهوريه، ينتمى إلى السلطة المطلقة التى يمارسها إبراهيم(عليه السلام) على ابنه، أو أجاممنون على ابنته إيفجينا. ولكن ثمة نوع من التراضى لوجود توازن بين السيطرة الأبوية وقانون المدينة:عن طريق تدمير الإنتماءات القبلية، ومع تحويل هذه الإنتماءات إلى أخرى تتعلق بالحى والمهنة والشارع، بالوظيفة والثروة، فإن المعول عليه لا يصبح القوة الفردية القاهرة،وإنما يصبح،مثل القانون،السلطة العامة المشتركة.

وهكذا يضعف قانون المولد أمام القانون الذى يتولد من الجوار المكانى فى المدينة. إن صراعات السفسطائيين والأجانب فى أثينا، وتمرد الجراك فى روما وصراعات الفلورنسيين، ليست صراعات طبقات وإنما هى توترات تتولد من الصراع بين القانون البيولوجى والقانون الاجتماعى.

وهكذا، وفوق هذا النسيج الأفقى للحياة، تقوم فى المدينة بنية مايستحيل بلوغه: عالم كهنونية مجردة، غيبى (ميتافيزيقى) أو مثالى. وبعد عالم اللامدينة الذى يواجه دمار الإنسان أو قهره بواسطة الكون، يأتى مع المدينة قدسية لا تذوب فى المادة وإنما هى فوق مستوى الإنسان، روحانية.

إن الفلسفة شىء مدنى. ففى المدينة نحول الأشياء إلى رموز والرموز إلى جوهر.

****

إن اللغة لا تعبر عن ثقافة كما يظن سابير وإنما هى تتولد من مواجهة عمليه بين الفضاء الوجودى والكلمة. هنا، فى المدينة، الانغلاق يشكل الوجود العادى داخل حديث مترابط لا يعرف الخطط الهروبية، أو التخلصات، ويصب كل تجربة داخل ترابط مغلق.

إن الكلمة هنا فى حماية، منطوية على نفسها وعلى المعايشة المستمرة بين البشر. إنها تغطى الحياة فى ابتذالها وأسرارها، مادام كل إنسان يعيش وجها لوجه مع أناس أخرين.

إن سكنى أثينا، أو كورنته، أو امستردام، هى سكنى حديثة. إن اللامدينة، الحياة البدوية، حياة الترحال، لا تعرف هذا الدور للكلمة، لأن الكلمات تشير بنفسها إلى قوى، أفعال ممكنة. أما فى الفضاء المغلق فان الرمز يميل إلى رمز آخر، وهذا الرمز كسابقه، يحتل مكانا محدداً فى نسيج الحديث المدنى. إن المدينة لغة حديث.

إن الحياة تعبر عن نفسها فى هذا الشكل وتسكنه كما يسكن الإنسان مدينته، حارة فى خضم الحارات. متاهة مقفولة حيث المعانى العامة تتجاوب فيما بينها. إن فحصا بطيئا يمكن أن يؤدى إلى احتكار الكلمات والأشياء، والعواطف والحاجات، بل والرغبات أيضا. فكما أن التجارة تشغل بؤرة الإبداع المشترك فى المدينة فى العمل فإن التسمية الرمزية للأشياء تزيل الرهبة المباشرة من عالم أصبح غامضا، وتستقر فى النظام المدنى بحيث إنها تفصلالدال عن المدلول وتحيل أحدهما إلى الآخر، داخل النظام نفسه.

بحيث إن الكلمة التى تحل محل العنف، والدم والمادة، تصبح الأداة الشكلية لفعل على بُعد على الناس نطلق عليه الإقناع.

إن الفلسفة تنمو بطيئا من هذا التبادل للكلمات الذى يؤثر على أناس آخرين. وهذا التبادل الكلامى، هذا اللغو ليس سوى البنية التحتّية السفسطائية والبلاغية للفكر.

السفسطائى يستولى على الكلمات (ل.روبان يقول المفاهيم) ويسعى إلى الحصول على أدوات الفعل على المدى، الذى يمكن أن يوحى للآخر بعمل ما يريد المتحدث منه أن يفعله أو أن يقبله. فى الإلياذة والأوديسة، تتعارض الأقوال كما تتعارض الضربات فى المبارزة هنا، القوة ليست فى الأذرع الضخمة ولا فى الجلجلة الخطابية، وإنما فى الإذعان الداخلى للمواطن أيا كان.

الكلمه تحيل إلى رمز، والرمز يحيل إلى قبول عاطفى. السفسطائى ورجل البلاغة (الخطيب) يخاطبان الكيان الداخلى للمواطن العادى. والإقناع هو تنفيذ عمليه الفصل بين الدال والمدلول. إن أوليس لا يسعى إلى الإقناع: إنه يقنع، ويمكر ويسيطر بالأحلام التى يوحى بها. إن السفسطائى، وهو فنى الكلمات يغير من إرادة الآخر، أو،

اذا كانت هذه الإرادة غائبة، يحدث قبولا. هذا القبول الذى يسعى إليه سقراط فى جدلياته. إن السفسطائى ينشر كلمته فى ساحة الحديث المدنى المركب.

جاليليو وجور جياس كانا يسعيان لمعرفة كيفية اللعب باللغة للتأثير على الآخرين على المدى. إن البطل الملحمى يؤكد، أما السفسطائى فهو يعوم فى الكلمة. فى فلورنسا، كان ماكيافيلى ينصح الرئيس (Leaber) بالوصول إلى الطريقة التى يقنع بها المواطن بجدوى مايريد الأمير أن يفرضه عليه. تأسيس حيثيات الفعل على إرادة الشخص المستمع.

إن مايجرى فى المدينه لا يشبه بحال مايجرى فى الحضارات الآخرى. إن مناشدة الحق تخلق نوعا جديدا من الطغيان لم يعرف فى مكان آخر: طغيان البداهة التى تستدرج وتبّرر. إن من يمتلك القوة يمتلك أيضا الحق – حق المدينة.

فى المدينة، القوة لا تتولد من معجزة ولا من سطوة نصف إله، إنها لا تهبط من السماء. وإنما هى تنمو من تدريب طويل على الكلمة المقنعة التى تؤثر على وعى الناس الذين نريد إقناعهم وقبولهم. الطاغيه يحصل على القبول، ولو الشكلى. الأمير لا يستطيع أن يفرض نفسه بدون هذه الموافقة العامة. إن المدينة، وهى مكان مغلق لحديث مركز، تفرز القوة أو السلطة بعد عمليه ثرثره.

****

فى المدينة يبرز العرض الخيالى. المدينة وحدها، وسط فضائها، تنظم مكانا تعرض فيه وجوه الإيهام. فى اللغة الإغريقية كلمة تياترون تعنى عرضاً للفرجة. وهكذا بدأ عصر المتفرج.

من المحتمل أن تركيز الناس وتعايشهم الدائم وكثافة العلاقات النفسية والتجارية، وتعميم الرموز فى التواصل، من المحتمل أن ذلك كله يزيد من قوة التلقى النظرى. كان أريستوفان يأخذ على سكان أثينا فضولهم أى حبهم لرؤية الحدث. وتحدث ويزنجا (Huizainga) عن حب الرؤية هذا الذى ساد فى العصور الوسطى أوربا بأسرها، أوروبا المدن، حيث شاعت الحفلات الدينية والمباريات والعقوبات العامة.

المدينة تجعل من المبارزة مسرحا، وتنفث الدراما فى القوة البطولية التى يتمتع بها فئة من المحاربين تجد فى المدينة فرصتها للظهور، الفرصة لكى يشاهدها الآخرون، ويتحسسونها بأعينهم، إذا جاز هذا التعبير.

من الغريب أن التراجيدا، بوصفها صياغة درامية خيالية وليست طقوسا دينية، ظهرت بعد فشل الغزو الفارسى. إن الهزة العصبية التى أحدثتها هذه الحرب فى الحياة وفى الموت ربما كانت مرتبطة بتحول الملحمة والشعر الأسطورى إلى عرض مسرحى. فقد كان الخوف شديداً من فقدان الشخصية الثقافية الخاصة بالمدينة أمام الامبراطوريات الإلهية وأمام غزو الحشود الهمجية، بقدر ما كان هذا الخوف بقدر ماكان انتصار المدن وبقدر ما أصيب إنسان المكان المغلق بصدمة شديدة فى شخصيته.

ربما ينبغى أن تكون هذه الصدمة هى نقطة الانطلاق. ومن أجل فصل العرض المسرحى عن الطقوس الأسطورية والدراما الدينية. إن جميع الحضارات تعرف هذه العروض المقدسة أو شبه المقدسة. المسرح الاندونيسى أو الهندى، والمسرح الصينى الأول أمثلة على ذلك. وليس من اللائق إطلاق صفة المسرح على هذه الأشكال الخاضعة لنظام الأساطير العام.

لقد توصلت عن قناعة إلى أن المسرح، وبخاصة التراجيديا، لم تظهر الا حيث حدث صدع بين الأساطير، وبين الرغبة الحالية، بين الصورة، والمشروع الوجودى لأحد الأجيال المصابة برعب شديد على أثر حدث من الأحداث العامة. فقد امتاز العالم الإغريقى بأنه استجاب للصدمة العصبية التى أحدثها الغزو الفارسى وانفعالات الحرب وذلك بتحول من مجال المعتقدات الأسطورية التى تشكل أسس الثقافة القديمة(١)

إن ظهور التراجيديا فى المدن الإغريقية، وفى المدن وحدها، والقيام بعرض شخصية محددة، منزوعة من السياق الاسطورى القديم مع التركيز على تفردها بعزلتها وسط جو المسرح، إنما هى أحداث من هنا والآن. ذلك أن المدينة تبلور زمناً اجتماعياً لا يشبه زمنا غيره، لأنه مبلور فى فضاء محدود، متناسق متوافق، زمن الهندسة والميكنة. إن اختيار انتيجون وأوديب وأورست إنما هو انتزاع من الأساطير القديمة لوجه مفصول عن نظام كامل، ثم منحه، لمدى ساعات، وفى فضاء خاص، حياة مؤقتة.

ما من شخصية من شخصيات المسرح الإغريقى خرجت من واقع أو حاضر التجربة الإغريقية المدنيّة. إن أجاممنون وأورست وأنتيجوون والكترا كل هذه الشخوص تنتمى الى ماضى بلاد الإغريق. ولكى يتسنى حصرها داخل فردية وحيدة، وجب تحقيق نوع من الابتعاد الثقافى حيال النظم الاسطورية. ابتعاد بالمعنى البرشتى، أو يمكن قياسه عن طريق عدم التجانس بين الأسطورة والحياة الحاضرة. قليل من المجتمعات اكتشفت مفهوم الحداثة هذا، أى ضرورة وجود أو إيجاد نوع من القطيعة أو الفصل بين الماضى الثقافى فى مجمله والضرورات المغايرة المتولدة من التجربة الحالية. إن شخوص التراجيدا شخوص قديمة تقدم إلى ناس محدثين. وهكذا

---

(١) الخيالات الجماعية (P.U.F)

فإن التراجيدا تقوم، أمام نفر من التجار والصناع والمهنيين والمحامين أو البحارة، المغلقين داخل أدوار اجتماعية محددة، بتحريك أفراد منتزعين من العالم الإقطاعى القديم الذى دمرته المدينة لكى تعيش.

هذه الجدلية تتكشف فى نظام المسرح: إن المواطن الإغريقى المعاصر لسيمون أو بيريكيز، ما الذى يجمع بينه وبين فتاة من أصل عريق ونسب طيب تؤدى طقساً لم تعد عادات المدينة تهتم به إلقاء حفنة من التراب فوق جثة شقيق استجابة لقانون الدم؟ لا شيء تقريبا، اللهم إلا ذكرى الماضى الأسطورى.

معنى ذلك أن الأسطورة لم تعد فى المدينة تنظم نسيج الحياة وتفصل أفعالا متوافقة مع ضرورات هذه الأيديولوجية التى يشكلها نظام أسطورى (دوميزيل). إن الوجود المتأصل فى الحياة الجماعية فى المدينة يتغلب على استمرارية العروض والتصنيفات الجماعية.

بقيت قضية هذه الفردية الشعرية. إن أنتيجون وأوديب وأورست كائنات فردية. ولعلها أكثر انفرادية من متوسط المتفرجين الذين كانوا يحضرون للتمتع بمشاهدتهم. فما ذا كان الإغريق يشاهدون تدميره بالتواطؤ مع الشاعر من خلال هذه المخلوقات الوهمية؟ ماذا كانوا يريدون القضاء عليه من خلال الصورة الإنفرادية لشخوص هذه طبيعتها؟

يرى لوكاكس (Lukacs) أن البطل التراجيدى يعيش تحت أعين الله ونظره، أى المطلق. وأن وجوده خاضع لهذه الضرورة التى لا تقبل أى تنازل مع عالم البشر، مع الشرائع. بارانويا غريبة عن شرائع الحياة المبتذلة. ولكن الإغريقى المتوسط، رجل

المدينة العادى يرى، يشاهد بشىء من المتعة، شخصاً قديما متجمدا فى صفته المطلقة، يتعذب ويموت أمامه، أمام الجمهور. فما الذى يشتهيه الإغريقى الخاضع لعالم النسبية وشرائع الحياة اليومية، فى هذه الصور المطلقة الصارمة؟

تحويل الأبطال، أبطال الملاحم أو الأساطير، وجعلهم فوق حلبة المسرح، ذلك نوع من الإبداع، إبداع تجربة لم تعرفها حضارة من قبل، وظلت المجتمعات تنصرف عنها أكثر من ألف عام. لن أعود هنا مرة أخرى إلى ملكة التعذيب التى تميز المجتمعات المدنية الأوربية، من الأوفق أن نشير الى القطيعة القائمة بين اللامدينة وأساطيرها وبين المدينة حيث شاعر مايقوم باختيار شخوص منتزعة ومحولة عن وظيفتها الأسطورية، فى شكوى شعرية طويلة. وهكذا نرى أن المسرح أكثر من المسرح..

بدلا من المعارضة بين نوعين من الميتافيزيقيا كما فعل نيتشه، نوعين من الميتافيزيقيا تتابعان فى الزمن نفسه، فى التطور نفسه، أليس من الأوفق أن نرى فى ذلك مواجهة بين خبرتين أو تجربتين، أو عدة تجارب من الفضاء كل منها تفترض صورة خاصة للإنسان؟ إن إنسان المدينة يكتشف هنا مفهوم الفردية من خلال هذه الوجوه الأسطورية المتمردة.

يقول شيلر إن الإنسان الإغريقى مارس تجربته حول الفرد من خلال مشهد التراجيديا: إن الناظر وهو المتفرج المدنى، ألا يتعلم على هذا النحو أن ينقل إلى داخل ذاته مركز جاذبيته – ذلك الامتياز الذى ظل حتى ذلك الحين مقصوراً على بعض أصحاب الأذرع الضخمة أبطال الأساطير؟

****

المدينة تذكار لنفسها. هنا، ماضى المدينة يتراكم تحت أقدام المواطنين الأحياء. الموتى، الفضلات، الأطلال. فبدلا من أسماء الأعلام المكانية الاسطورية المرتبطة بسير القديسين المنتشرة فى العالم، يأتى تراكم جديد من المعطيات التى يتعهد المربى أو المعلم بنقلها للأطفال مادامت تلك هى الوسيلة الوحيدة التى تتكاثر بها المدينة وتتناسخ بوصفها هذا. وليس ذلك بطبيعة الحال عن طريق التعليم الذى يقدمه (شيرون) Chiron لأشيل، وإنما عن طريق غرس النماذج.

من يخرج عن هذا النظام؟ فى اللامدينة، الذاكرة الجماعية تتشبث بالأساطير، وليس من المؤكد أن القاصى والدانى من الإنسانية يعرف النظام الأسطورى الكامل! هنا، ذاكرة المدينة تتناسخ فى كل مواطن شاب وتبقى عن طريق ترسيخ نماذجها أو حفرها.

وهكذا فإن المدينة صراع دائم ضد النسيان. قلت فى مكان آخر إن الذاكرة الجماعية لا ترتبط إلا بالأماكن المقدسة فى الكون ولا تحيا إلا فى مجموعات ضيقة ومغلقة– أسرة، قرية، عشيرة، قبيلة. إن هذا اللفظ، لفظ الذاكرة الجماعية إنما يكتسب معناه الحقيقى فى المدينة بفضل حجمها الهائل الذى لا يقارن، وامتدادها وكثافة سكانها.

المدينة ترسخ فى مقابرها وبقاياها ومخلفاتها، تكدس أشياء الماضى فى عالم مصغر، عالم صغير حىّ. وبذلك تشيد تاريخها، تاريخ ديناميتها الداخلية وتكرار مجهوداتها المشتركة للإبقاء على فضائها. ماكينة منتجة، وهى بذلك تبقى على قيد الحياة بعمد الأجيال المتتابعة: الناس، وقد انتزعوا من أصولهم وانتماءاتهم القبلية، يغوصون فى المدّ الذى يغوص من عصر إلى عصر. وهكذا يتولد التاريخ من المدينة. المدينة التى يتحدث عنها بيريكليز: الناس الذين يقتلون فى المعركة دفاعاً عن المدينة ينتمون إلى حياة المدينة المجيدة، ليس مثل الأشباح الذين يتحدث عتهم أوليس فى

جنوب إيطاليا فى ثنايا الأوديسة، مصاصى دماء لا تنقع لهم غلة، وإنما كأفراد يتتابعون وأفعالهم الفردية تضخم نوعاً من نحن.

ذلك هو ثقل هذا التاريخ. لقد أستولينا عليه. وخلعنا عليه معنى آخر. تلك هى الايديولوجية الحقيقية للمدينة، وليست أيديولوجية الأساطير. إن المدينة تاريخ فى عالم اللامدينة. وفى المدينة وحدها، نكتب التاريخ: توسيديد، وتاسيت، وماكيافيلى. ليس سير حياة الأمراء، وإنما سيرة حياة كل عضو داخل الأسوار.

إذاً، أين تسنى للإغريق الارادة بإضفاء الشكل على الجسم الحى، وليس فقط الآلهة؟ لو لم تغرفهم حياة المدينة فى هذا التاريخ المختلف وهذا الحديث الذى كل رمز فيه يشير إلى شيء آخر غيره، شيء لا سبيل إلى بلوغه أبدا. رغبة لا سبيل إلى بلوغها؟

الإنسان وقد أصبح شكلا. ليس المحارب أو السجين الذى يظهر فى النقوش البارزة الأشورية. ولا الشخصيات العظيمة. ولا الميت كما فى مصر القديمة. وإنما الإنسان فى تبذله الكريم، الرجل أو المرأة. الصور العديدة التى تظهر فوق الزهريات.

وهكذا فإن المدينة تبلور تاريخها وجمالياتها لأن الخبرة الإنسانية المركزة داخل فضاء مغلق، تفرز مع زمنها الخاص بها شكلا من الرموز الاتفاقية. هذة الرموز التى لم تعد تشير إلى أشياء مادية أو مواد للرغبة، تحيل إلى رموز أخرى وتعكس الضرورات التى كانت فيما مضى وفى فضاء آخر تؤثر مباشرة على الناس.

يعنى ذلك أن تصور الكمال ونُشدانه يبرز فى المدينة، الكمال الجمالى أو السياسى. الخاص بأفلاطون أو النحاتين أو المصورين. كمال يضع الإنسان فوق نفسه وربما يجبره على السعى لتحقيق المستحيل.

****

مدينة آلة. مدينة رَحِم. إن الشكل الذى يتخذه الفضاء لتكوين المدينة يخرج إلى النور أحداثا مجهولة فى المجتمعات الأخرى. إن المدّ البشرى الذى يخترق المدينة يعزز مانطلق عليه المعرفة. ولعل كل معرفة تبلورت داخل هذا الفضاء المغلق – اقتصاد، تقانة، مسرح، تاريخ، فلسفة.

مدينة إلى زوال. مامن حضارة أخرى بمثل ضعف وزوال البنية المدينة. المدينة التى تتراكم فيها كمية ضخمة من الدينامية الجماعية تنفجر أو تذوب. إن السلالات الإقطاعية عاشت أطول من المدن الإغريقية أو الإيطالية: هنا الإمبراطوريات تذيب، بعد الاسكندر، المدن فى المناطق الشاسعة، وهناك روما تنبسط وتمتد إلى ماوراء حدودها.

لقد عاشت المدن الإغريقية ثلاثة قرون. ومدينة روما بالمثل. الذوبان فى الفضاء الكبير يقتل مجتمع المدينة المصغر. حتى ولو كان هذا الفضاء امتدادا له. مامن مدينة قاومت تدمير جدرانها.

أين مدننا اليوم؟ ذابت، انمحت. مجرد أسماء فوق الخريطة. مقابر للماضى.

مع قصر عمرها وتعرضها للزوال، فإن المدينة أبرزت مجموع المعطيات التى نعتبرها، صدقا أو كذبا، الحصيلة النهائية للعلم البشرى. إن قصر التجربة المدنية قد يكون هو الثمن الذى تحتم تقديمه لمثل هذه التجربة التى لا مثيل لها فى كثافتها.

أماكن المنصة المزعومة

من خلال إعدادى لإخراج مسرحية (ڤويزيك) Voyzeck للكاتب (بوشنير) عام ١٩٥٤ ، قمت بتقدير أهمية الفراغ تأسيساً على العروض الخيالية.

حينما أوعز إلى جان بولان بتقديم هذه المسرحية وهى ماتزال شبه مجهولة فى فرنسا فى ذلك الحين، ترك بعمله هذا أثرا غريبا فى نفسى: فقد أقحمنى فى نوع من الممارسة العمليه والتفكير النظرى لم أفرغ منه حتى الآن. ذلك أن الموضوع يتعلق بمسرحية تتحدى نظام المنصة على الطريقة الإيطالية. تلك العلبة المغلقة التى شاع أسلوبها بحيث مايزال يتغلغل فى عقلية المؤلفين والمخرجين.

من الواجب أن أقول إننى كنت أعرف هذه المسرحية، فقد قرأتها باللغة الألمانية. وكنت أعتقد أن محاولة تقديمها على المسرح ضرب عن اللامعقول. لقد سمعت أنتونان يتحدث عنها. ومن بعده آداموف الذى كان قد اتخذ (بوشنر) نموذجا لأعماله المسرحية. كذلك كنت قد أطلعت على ترجمة للمسرحية. كما عرفت بعد عدة سفريات إلى ألمانيا أن النص المكتشف فى مطلع القرن طرأ عليه بعض التعديلات على أثر اكتشاف بعض المخطوطات. كذلك كنت قد عرفت أن (بيرج) (BERG) بعد أن قرأت عليه هذه المسرحية، ذات مساء، فى مدينة فيينا، سار طويلا أثناء الليل واستلهم فكرة تأليف أوبرا سيكون من شأنها أن تقلب عالم الموسيقى رأسا على عقب.

وبالرغم من حداثة سنى، إلا أننى قررت أن أواجه هذا التحدى الذى يتمثل فى ذلك النص الذى طالما شرحته لتلاميذى من ناشئة الممثلين. كان يلوح لى أن القراءة البطيئة لهذا النص تفيدنى وتفيدهم. كان الإيجاز الشديد الذى كتبت به المسرحية ومافيها من قسوة صارخة، وبساطة الوسائل المستعملة، بل وعدم اكتمال العمل نفسه، كل ذلك أعطانا الإحساس بأننا نلج منطقة مجهولة حتى ذلك الوقت من التجربة والخبرة. منطقة لا أثر فيها لأى تبرير عاطفى أو أى تأثير نفسانى.

كنت فى ذلك الوقت شغوفا بـ (سنوات تعليم ويليهلم ميستر Les Années d'pprentissage de Wilhelm Meister) الشخصية التى رسمها جيته، البرجوازى الشاب يكتشف بصحبة فرقة متجولة نوعا من الحياة البدوية وأسلوب التجوال. البدوية الغزليه فهو يحب ممثلة تغير كل ليلة مكانها وشخصيتها. والبدوية الجمالية، فهو يحاول أن ينقل أسرار نفسه الخبيئة فى إخراج لمسرحية هاملت. غير أن بدوية ميستر هى البدوية التى تسم جولات الممثلين خلال ألمانيا المنظمة. إن أزدواجية اللعبة المتمثلة فى الظاهر والحقيقة تبلغ غايتها ومنتهاها فى تعلم دور البرجوازى. وهذا مايهمس له به معلمه (جارنو).

ونحن نعرف أن جيته وهيجل، على مستويين مختلفين، صاغا مولد الكائن -الذى أسماه لوكاس يورجوازيا- والذى لم يكن كذلك فى ذلك الحين.

لا أهمية لذلك. إن فويزيك Woyzeck والمغامرة المسرحية التى تدخلنا فيها قراءة هذه المسرحية، ثم إعداد إخراجها، تسدّ التاريخ أمام شخصية بلا شخص، كائن لا شئ البلوريتارى الوحيد فى المسرح بالمعنى اللغوى للفظ - الذى لا يملك إلا رأسه. دون أدنى سماح للمستقبل: فى حاضر وهمى تتوالى فيه أشبه بالكسور أو القطوع حالات فعل مقصور عن عمد وقصد على حرفيته. مامن لحظات بالمعنى الهيجلى، وإنما هى صدمات.

إن هذه المسرحية تثير المناقشات وتحض عليها. فالمسرح بأبطاله الأسطوريين ينمحى أمام هذه الشخصية المحايدة التى لا تعد شيئاً، سوى الحب الذى يحمله هذا الإنسان لامرأة من جنسه. وهذا الحب نفسه يؤول إلى الدمار أمام أفاعيل عملاء السلطة فى المجتمع. إن السلطة تمزق فويزيك Woyzeck.

معنى ذلك أن المسرحية لا يمكن أن تقوم على شخصية وڤويزيك. كما أننا لا يمكن أن نجعل منها هاملت الفقير، كما شاهدتها كثيرا للأسف. ثم إن المسرحية لا يجوز تقسميها إلى لوحات متتابعة مع تغيير الديكورات وإسدال الستار، مادام كل ذلك يؤدّى فى الحاضر.

أنتقل الآن الى ماحاولناه فى ذلك الحين وهو عرض المسرحية على منصة كاملة بكل امتدادها ومن خلف المنصة على طريقة (أجريبا)، ودون أن أدرى أن (ڤيلار) لجأ هو أيضا إلى هذه الطريقة، أبسط ستاراً هائلاً أسود اللون استعرته من جمعية دفن الموتى فى المدينة. هذا الستار الأسود يدل على غياب المكان، وإلغاء لحظات التاريخ، ومعارضة أى منظور، ومن ثم، أى عمق.

أهم شئ هو التزامن، وحركة التصوير الجدارى، والتنقل الذى فرضته على الشخصية من مكان إلى مكان، من ميزون إلى ميزون كما هى الحال فى مسرحيات الأسرار. فى القرون الوسطى، داخل فضاء معروض بصورة تزامنية حيث الوقت ملغى تماما. إن الأدب لا يطيق هذه الواقعية التى ظلت طويلا من سمات جماليات الصفوة البرجوازية. إنه يفرض نوعا من جماليات الفراغ، أى الحاضر.

هذه الأشياء تنتمى إلى الماضى.

****

لقد كشف وويزيك أن بعض المسرحيات تفسد إذا لم تقدم فى الفضاء الذى تتطلبه. إن الأعمال التى وضعت لنوع آخر من المنصات إذا ما قدمت داخل العلبة الإيطالية المغلقة، فقدت معناها. إن المسرحيات الإليزابيتية أو الأسبانية لم تفهم فى فرنسا إلا

حينما حققت الكهرباء فى بعض لحالات، إمكانية إعادة تشكيل ظروف وملابسات التزامن الذى كان قد واكب مولدها. وهناك سجل طويل بالأخطاء التى ارتكبها الكتاب أو النقاد الفرنسيون فى حق شكسبير ولوب دى فيجا. فى مكان واضح من هذا السجل نجد التعليق الذى كتبه فولتير علىَ هامش الترجمة التى قام بها لمسرحية (هاملت) من أجل تبرير ماأسماه التنقيحات أو التحسينات التى أجراها على هذه المسرحية الهمجية

مامن شك فى أن أيديولوجية معينة هى التى شكلت فكرة الفرنسبين عن المسرح. وهى أيديولوجية نبعت عن القواعد الكلاسيكية (سكوديرى، ودوبينياك) كذلك فإن المفاهيم النقدية فى القرن الثامن عشر والمعروضة فى الكتب الدراسية التى صدرت بعد لا هارب غزت المؤسسات التعليمية فراحت المدارس والكليات تقتات على النموذج الكلاسيكى وتعريف معين للمسرح نابع من إرادة الملكيات المطلقة فى فرض صيغة وحيدة للعرض الخيالى. تلك الصيغة التى ترتبط بشكل الفضاء الذى نعرض فيه الإيهام، قالب كل عرض. وهو الفضاء المغلق الخاص بالمنصة الإيطالية.

ومن البديهى أن قواعد المسرح الكلاسيكى، وهى مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتقدم المادى الذى حققته الملكيات المطلقة. تحيل إلى مفهوم معين للفضاء الخيالى، أى قالب إبداعى هذا الذى استطاع أن يفرض الشكل الخاص به لدرجة جعلت منه شكلا عاما وعالميا؟ إن إخراج مسرحية فويزيل قد انتزعنى من هذا القالب.

إن معظم علماء الانتروبولوجيا لم يحاولوا معرفة إذا كانت ثمة مجتمعات أخرى أفرزت أنواع أخرى من الفضاء الخيالى، فضاءات الألعاب، وفضاءات الإحتفالات وفضاءات العروض المسرحية.

ومع كل فهذا هو موضوعنا. إذن، فعددٌ قليل نسبيا من الحضارات خصص مكانا نوعيا فيه تقدم العروض التخيلية. ليس العروض الطقسية أو الأسطورية. وإنما العروض الحرة بتصنيفاتها المعينة. إن المدينة الإغريقية تقدم مثل هذا المكان المنصّى الذى تعرض فيه نماذج منتزعة من النظام الأسطورى، وبعد ذلك المدن الأوروبية.

تلك هى المنصة على الطريقه الإيطالية التى شاع أثرها وانتشرت بحيث أصبحت فى القرن التاسع عشر وكأنها المكان الوحيد للعرض الدرامى. ومن ثم ينبغى أن نرجع إلى التاريخ. كان ذلك فى الوقت الذى قام فيه بلزاتار بيروتزى، تلميذ برامانت، بتقديم مسرحية (كالاندريا) للكاردينال بيبينا Bibbiena وذلك فى روما عام ١٥١٤ .

وقد نسب فازارىVasari إلى (بيروتزى) فضل اختراع المسرح. ونحن نعرف قيمة بازارى. ولكن أهمية العرض تكمن فى الأثر الذى تركه الشكل: إخراج نص تخيّلى فى الإطار الضيق لمكان مغلق. وهو شكل ليس بالجديد حقا، فقد سبق تجربته فى أوربينو Urbino فى العام السابق، ومن أجله قام سيباستيانو دى سان جاللو تلميذ برامانت بتأليف بعض الحيل من النوع الذى تخيله لكوميديات ماكيافيلى. وهو الشكل الذى وجدناه أيضا فى(مانتو) عام١٥٢٠لمسرحية كالاندريا نفسها،وفى(ليون) عام ١٥٤٨ .

المسرحية فى حد ذاتها لا تهم فهى كوميديا متواضعة جدا مستوحاه من الكاتب بلوت. ليس هذا هو المهم، وإنما التركيز على فعل فريد داخل فضاء مغلق والإعجاب الشديد الذى استولى على صفوة السلطة، أمام هذه الطريقة فى تمثيل العمل الخيالى. كان هناك طرق أخرى للتعبير مقصورة على الخاصة وأصحاب الامتيازات، ولكن هذه الطريقة أصبحت هى أساس كل عرض تخيلى، القالب الوحيد لكل إبداع يمزج بداخله الرقص والموسيقى والتصوير والشعر.

لأن الإيهام نادراً مايعرض كما هو، اللهم إلا فى الأحلام. فلا بد له أيضا أن ينغرس فى فضاء لوحة، أو رقصة، أو نقش. لا بد له من الامتداد التمثيلى الذى يتجلى فيه فعل فى تطوره أو فى تزامنه. إن عرض كائنات وحبكات ليس لها وجود، هذا مالا تقبله كل المجتمعات، فى الوقت الذى. تقبل فيه تصوير الخفى عن الأنظار، أى الأساطير. فيما بعد حمل رجال الدين حملة شعواء على هذا الشطط (الغلو) على شاكلة بوسوويه والمتزمتون فى الدين: فعرض العواطف التخيلية، أليس هو انتزاع للإنسان وإبعاده عن الحالة الواقعية التى هو فيها، حالته، وإيهامه برغبة من شأنها أن تقلب النظام المستقر الذى سنه الله تعالى؟ إن بعض الحضارات والمجتمعات لا تدين فقط بل هى تجهل هذه الممارسات التمثيلية وتنغلق على أدوار وظيفية محددة لا تفتأ تكررها فى عناد وإصرار.

إن المنصة التى تؤدى فوقها مسرحية (كالنداريا) تقدم لنا فرصة عمل تجريبى فريد، مكان جميل أخاذ منشأ وقابل لإعادة قدر المراد. يقول (فرانكاستيل) إن الفضاء الذى اكتشف شيئا فشيئا واستثمره مصورو القرن الثالث عشر الإيطالى ليس أكثر واقعية ولا أكثر حقيقية من أى فضاء آخر: كل ماهناك أنه اقترح بعض القواعد للاستغلال وتواصل المنظور. ويمكن أن نقول الشئ نفسه عن هذا النوع من المنصة المغلقة، من أنه يتواءم مع كمية الطاقة المتخيلة والتمثيل التى ينقلها مجتمع فى صورة صفوته الحاكمة، وذلك فى الإطار النهائى لنوع من المنصة المغلقة. والسؤال الأن هو ما لذى وجده صفوة السلطة فى ذلك العصر، فى إيطاليا، ثم فى فرنسا، ثم فى عدد كبير من البلاد الأوربية، فى هذا القالب التخيلى لكى ينتهى الأمر بجعله الفضاء المتميز لأى نوع من العروض المتخيلة؟

****

من المحتمل أن هذه العلبة المكعبة وانتصارها السريع لا يمكن فصلهما عن الحياة السياسية وعن القوة المركزية الهائلة التى تحرك الملكيات المطلقة أو على الأقل محاولاتها. ليس من المستبعد أن تكون الصفوة المدنية من علية القوم قد دفع بهم دفعا إلى تقليد الحلم الطبقى الى درجة حَضّ الشعراء وهم بورجوازيون بالمولد، إلى المساهمة فى اللعبة المجازية للصفوة.

والواقع أن الملكيات المطلقة وأعيان البلاد الذين تعتمد عليهم فى فرنسا وفى بعض البلدان الأوربية قد أسهموا فى ترسيخ هذا النوع من المنصات لدرجة أنه صار الحديث عن التعبير عن السلطة أو انعكاسا لها.

ولكن تلك أوهام. فاصطلاحات الانبعاث أو الأنعكاس أو التعبير أميل إلى مجال السحر منها إلى مجال النقد. زيادة على ذلك فإن السلطة ليست كائنا مطلقا ولد بطريقة تلقائية. إن هذا من شأنه أن يكشف، إذا دعا الأمر أيضا، عن فقر التحليل الخاص بالعلاقات الفضائية: الآن سلسلتين عرضنا معاً، فيستتبع ذلك أن تكون إحداهما سببا للأخرى؟ الآن ظاهرتين تنتميان إلى مستويين مختلفين من التجربة ومتزامنتان، فينبغى أن نقيم بينهما علاقة مطلقة؟

وأخيراً، فإن جميع الملكيات المطلقة الناشئة، وجميع السلطات الملكية لم تجد هذا النوع من المنصة لكى تعرض عليه نفسها: لا أسبانيا فى مطلع القرن الذهبى ولا بريطانيا العظمى فى العصر الإليزابيثى لم تعرفا المنصة المكعبة ذات المنظور ذات العمق، وإنما نوعا آخر من العرض التخيلى سيأتى الحديث عنه فيما بعد. ولم يعترض أحد على إرادة الملوك الأسبان والإنجليز، تلك الإرادة الحازمة الجازمة، فى قيامهم هم أيضا بتأسيس سلطة ملكية مطلقة.

إن تأكيدات (تين Taine) أو بعض الماركسيين المتعلقة بوحدة قرن لويس الرابع عشر تعتمد على تبسيطات محيرة، كما تقوم على القول بعلاقات صناعيه بين سلاسل مختلفة: فالعادة دائما توحيد مايراد تحطيمه وتدميره. أما فيما يختص بالملكية فنذكر كم كان من العسير إقامة الملكية المطلقة فوق الأراضى الفرنسية. (د.ماندرو)، وكم كان بطيئا ضم الأعيان وتوحيدهم، تارة من أجل خدمة الملك وتارة مفتونين بالصحراء وبور روايال. (ل.جولدمان). وكم كانت غامضه وغير دقيقة نظرة الصفوة للعالم فى ذلك الوقت (ب.جرويسن Groethuysen)

****

هذه أولا المضاربة المكثفة التى سبقت بروز الأماكن التى من شأنها إظهار العمق غير الملموس. لقد أشار بعضهم (بانوفسكى، ومييرسون) إلى أهمية الأبحاث التى تمت فى فلورنسا على يد (برونيللسكى) و(ألبرتى) ولعبة العلب التى قاما باختراعها من أجل إعادة تكوين مصعد لوضع الأشياء، وإظهار الداخلى الذى يجعل الأشياء فى فضاء بعمق ينتهى إلى نقطة مركزية متخيلة. بحوث علماء وهواة (أين الفرق إذن؟) تعامل مع رؤية الامتداد الذى لم يحاول أحد أن يسأل نفسه عنه، حتى أوائل المصورين. البحث عن فضاء مترابط، متجانس، ثلاثى الأبعاد، يقوم على قواعد هندسية ومكانيكية، ليس الفضاء المرئى وإنما الفضاء الذى يراه العقل إذا سأل نفسه حول شروط الانعكاس.

بحث ينتمى إلى ماقدمه (ديكارت) على أنه أول محاولة لأى فكر علمى وفلسفى. وهو يتجلى فى تلك الصورة المعروفة للجميع والتى تتلخص فى العصا المغموسة فى

الماء التى تراها العين منكسرة فى حين أن العقل يؤكد أنها صحيحة. إن مساعى الأكاديميات أو صالونات فلورنسا ومختلف المدن الإيطالية أو الألمانية أو الفرنسية فى هذا الاتجاه: استخلاص صيغة من التجربة تقرر روية حقيقية وسط اختلافات المظاهر.

حينما نقوم بعرض مسرحيات ماكيافيلى وبخاصة (كالاندرايا) فى علبة تذكرنا بالعب التى نعيد فيها تكوين مصغرات الأشكال فى المنظور، فإننا نقدم صورة تبتر الاستقبال. تركزها فى تركيب مصطنع تماما. وذلك بالنسبة للتصوير كما هى الحال بالنسبة للمسرح ولنفس الأسباب. توحى بصورة للعالم ليست أكثر واقعية من غيرها، ولكنها تقدم نظاما سريا، تركيبا مختفيا تحت الأشياء.

من المحتمل أن هذا التركيب المختفى قد مارس فى المسرح بنوع خاص، تأثيرا شديدا فحينما أعلن فازارى أن مسرحية (كالاندرايا) أرست دعائم المسرح الجديد، فيبدو أنه كان يشير إلى المظهر الفانتازى لهذا الإخراج. حيث نكتشف مالا تراه العين، كما نجد فيه طريقا يفضى إلى حقيقة لم تتحدد بعد.

إن علبة المنصة المكعبة من المحتمل أن تكون على شاكلة فن التصوير الذى ولد فى القرن الثالث عشر "Cosi memtale" من عمل الفكر. مضاربة على الأشياء التى هى وراء الأشياء، على تراكيب العالم المختفى وراء الظواهر: لنعد بذاكرتنا إلى المناخ الفكرى الخاص بالأفلاطونية الجديدة عند الأكاديميات الفلورنسية، وتأثير مارسيل فيسان "Marcile Ficin" فكما أن رؤية اللوحة ذات البعدين ينبغى أن تضيف البعد الثالث فإن المنصة تحاول عن طريق الزيف أن تعيد صياغة الطبيعة الحقيقية. الواقع أن فن التصوير قد وجد سريعا، بدءاً من (ماساتشو) وحتى ليوناردو، نوعاً من العبقرية الإبداعية لم يتمكن فن المسرح بفضائه المغلق من اكتشافها إلا فيما بعد عن طريق عمق الكائن الذاتى.

العنصر الآخر أو السلسلة الأخرى التى عثرنا على أثرها تحت تأثير الانجذاب الإجتماعى الذى ولدته المنصة وأوجدته مسرحية لاكالنداريا أو على الأقل دعّمته، يتعلق بالماكينات. ومن ثم سندخل فى فن الحرب، تقانة استثمار الفضاء.

نحن نقصد هنا الماكينات التى أخرجها الى عالم الوجود مهندسو جنوب إيطاليا (منطقة البويى) والتى سرعان ماتم استثمارها فوق منصة مسارح (فانو) أو (بيزارو) كما هى الحال فى حصار المدن.

ماكينات حرب، وماكينات قذف، وماكينات تعذيب وماكينات مسرح. فقد ولد فيليبو تيرسى "Filippo Terzi" فى بيزارو، كما عاش فيها أيضا جيرولانو أردوينى "G. Arduini" الذى قام بنشر بحث له بعنوان رسالة فى نظام بناء المدن وتحصينها استغلال القوى الطبيعية لأغراض إنسانية، إعطاء الإنسان القدرة على التأثير فى طبيعة مجهولة. هذا الفن كان الإغريق والرومان قد سبق لهم استخدامه ولعل مصيره كان إلى النسيان.

التأثير على الأجسام بالآلات الضخمة –لقد سبق أن قام بيرانيز Piranèse بتقديم تصور لهذه الآلات الضخمة. التأثير على الفضاء المدنى للدفاع عنه أو لاقتحامه والسيطره عليه –ولقد قدم ليوناردو دافينشى الأمثلة الرائعة على ذلك عليه ولقد قدم ليوناردو دافينشى الأمثلة الرائعة على ذلك– تكوين الإيهام فوق المنصة عن طريق آلات يمكن بها تحويل ماتتحدث عنه الأحلام دون تحقيقه إلى ممكن. وهذا ما قام به ساباتيتى Sabbatini فى بحثه بعنوان؟إنشاء منصات وآلات فى المسارح ذلك البحث الذى ذاع صيته وترجم إلى جميع اللغات (Prathica di Fabricare Scene e machine ne' teatri)

استثمار الكون بإلزامه بصورة متناسقة للفضاء. من خلال هذا العمل الهندسى العسير الصعب، تكونت شيئا فشيا، الرؤية الهندسية والميكانيكية لنوع من الفضاء أصبح فيما بعد يعد فى نظر ديكارت الفضاء العلمى الوحيد..

هدف واحد كان وراء ذلك كله يتلخص فى بيع هذه التقانات لمن يملك المال ويريد أن يملك وسائل القوة.

ومن ثم كان فن الحرب وفن المسرح: إعطاء من يطمح فى القوة الوسائل التى تتيح له السيطرة على المدن ومن ثم ضمان الحصول على أموال الوجهاء، أو الدفاع عن المدن التى يستخدمها كحلفاء له. وهكذا قام أحد هؤلاء المهندسين وهو Guidobaldo del Monte جويدو بالدو ديلمونت، بمرافقه أمير روفيرى Rovere فى حملته عام ١٥٦٦ على هنغاريا. كذلك فنحن نعرف الجهود التى بذلها ليوناردو دافينشى لبيع مخترعاته Condottieres .

تقانة استغلال الفضاء بواسطة الفضاء الميكانيكى، وتقانة استغلال الفضاء بالإبداع التخيّلى. هناك تواصل بين المشروعين ولن أعود هنا إلى ماسبق أو أن قلته فى غير هذا الموضع، سأذكره فقط. فى الوقت الذى ساقت فيه المضاربة على الآلة المهندسين إلى تخيل ماكينات يولد استخدامها ويفرض من حولها الفضاء الهندسى ثلاثى الأبعاد الخاص بهندسة إقليدس، فإن هذه الآلة نفسها، وعن طريق الإيهامية التى تطرحها فوق وداخل العلبة المكعبة ذات التصور العمقى، تبعث الأساطير القديمة أو الخاصة بالفرسان والتى تحيل إلى كون طوبولوجى متعدد الأبعاد، عالم تمتزج فيه الأزمان والفضاءات.

نفس الحركة تقضى هنا إلى جماليات الحرب وفنونه. نفس النظرة للفضاء الهندسى. إذا ما استطاع الأمير السيطرة على هذه التقانات استطاع أن يملك القوة. هل هذه العلاقة هى على مستوى السلطة؟

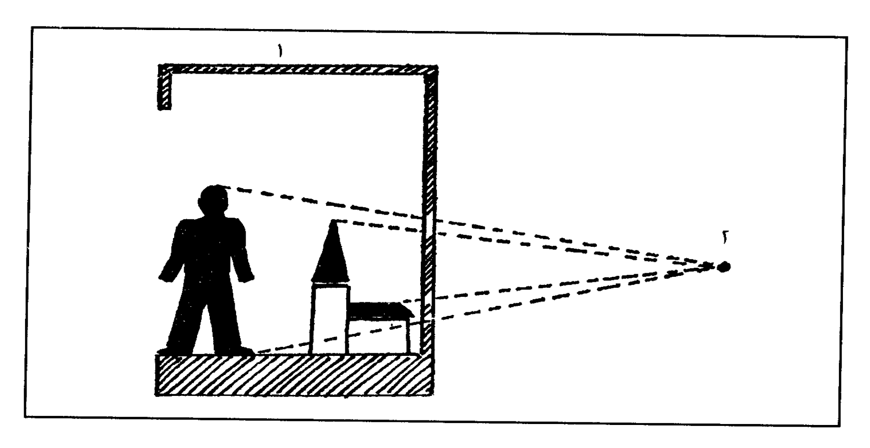
إننى أؤكد أن هاتين المحاولتين أو الغوايتين تربط بينهما المضاربه الآليه نفسها: حينما قام ريشيليو، فيما بعد، بإنشاء مسرح على الطريقة الإيطاليه، ومن بعده مازاران أو لويس الرابع عشر فإنهم جميعا قد قاموا، داخل إرادة واحدة، بمزج قوانين استثمار العالم عن طريق الحرب وقوانين تجسيد الإبداع التخيلى.

****

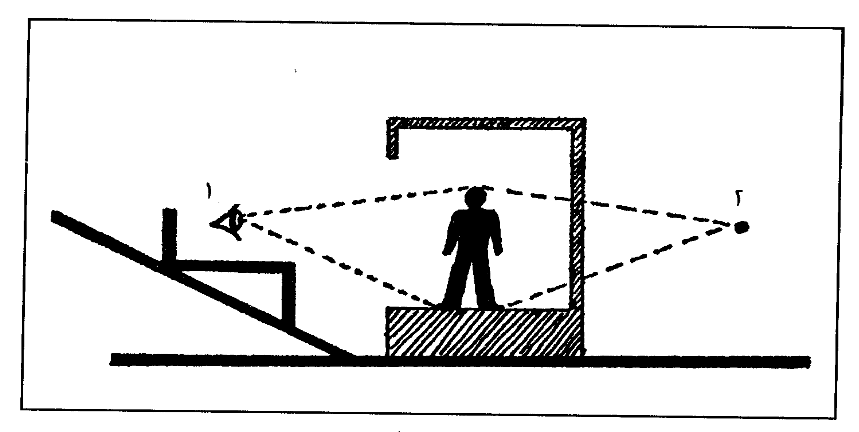
بشكلها الذى ظهرت عليه، على الأقل فى نموذجها المطلق، زادت المنصة الإيطالية من حدة غواية الأمير: فقد عرضت عليه رؤية للعالم الذى يقرب من السلطة الملكية المطلقة التى كان يسعى إليها، ولما يحصل بعد على وهم الوهم بأن يكون مركز الدولة ومحرك الإبداع التخيلى: إن الثمن الذى يدفعه لتحقيق نزواته هو الرهان الذى يجريه على تعريف معين للفضاء. وهو تعريف ظل طوال القرنين السادس عشر والسابع عشر أمنية من ضرب الخيال، لأن ممارسة السلطة لم تتوصل إلى أن تفرض على الأراضى التى يبغى توحيدها ولا على الفئات المختلفة التى يريد تجميعها فى هوية واحدة، صورة ذلك الفضاء الذى مايزال شيئا من عمل الفكر.

وهنا، ينبغى العودة إلى الأشكال البسيطة التى نجدها فى Teatro del Sol de Fano على منصة مسرح (بيزارو)، وهذا المكان الذى يشغله الأمير الذى مانزال نراه، نظرة مزيدة، مركز الخطوط الهندسية والمركز الوهمى لفضاء فكرى.

هذا إذن الوضع التخطيطى لهذه المنصة: المنظور أو الرؤية ذات العمق تفترض أن مستويات الأشياء المعروضة أمام نظرتنا المبسطة تتوزع فى الحقيقة إلى مستويات متتالية فيها خطوط تجمع الدرجية فى نقطة بؤرية تصب فيها جميعا. هذه النقطة البؤرية هى بطبيعة الحال إيهام، ولكن انطلاقا منها نعيد الصياغة الصناعية للبنية السرية التى تقبع تحت مظهر الأشياء (الشكل رقم ١)



الشكل رقم (١)-١ : أشياء مدرجة عن طريق العمق
٢- نقطة بؤرية وهمية تتجمع فيها خطوط الانسياب



الشكل رقم(٢) -١ : عين الأمير؛ ٢ : نقطة بؤرية

وهذا شيء مشترك بين فن التصوير ومنصة المسرح على النحو الذى اعتبرهما الفلورنسيون مادة مضاربة. وسرعان ما أضاف المهندسون إلى ذلك عنصرا جديدا من جانب المتفرج – أفضل مكان؟ الذى نرى منه كل شئ؟ ربما، نعم، وربما تكريما للأمير الذى قام بتكليف العرض.

ولكن هذه البنية تعنى أكثر من ذلك: إن الأمير، عين الأمير توجه نظراتها نحو الشيء المعروض والشيء المعروض يحيل إلى نقطة البؤرة البعيدة، مصدر الوهم الواقعى (الشكل رقم٢) وهذا يعنى أن رجلا يسكن هذا التركيب وأن الإبداع التخيلى الذى يعرض فوق المنصة، الماكينات التى تنظم هذا التركيب الخيالى، تنافس التجربة العامة نفسها، وأنها تتجاوزها.

فميا يختص بتمكين عين الأمير فى هذا التركيب الهندسى الخيالى، يمكن أن نقول فى شأنه ماقاله (ب.نافيل) عن التصوير السريالى عند الفنان (كيريكو) Chirico من أن بعض الناس، على علاقة دقيقة، غامضة، مضطربة، سريالية، بما يحيط بهم من قريب أو من بعيد يحاولون أن يكتشفوا عالما ثانيا هم ينتمون إليه بفصل نوع من الحظوة أو النعمة تأتيهم من حيث لا ندرى [١]. وأن انغماس الأمير فى العرض هو نقيض مايصادفه الأمير مع الماكينات نفسها فى الحرب، هذا المكان المركزى أو الرئيسى الذى يحققه له المنظور أو الرؤية الهوائية، نتيجة دراسة مسار المقذوفات فى الفضاء. (ميرسون Meyerson). وأن الأمير، وقد دخل عالم الإبداع التخيلى والإيهام يقع فى فخ المهندسين، فخ الشعراء القديم، الذين يحاولون منذ هذا العصر، أن يحبسوا مندوب السلطة داخل شباك نوع من المجد، من الاسطورة. وفى قصيدتة بعنوان

---

(١) عصر السريالية (جاليليو)

أغنية إلى ميشيل دى لوسبيتال يعرض الشاعر رونسار Ronsard نفس هذا الاستثمار للأمراء عن طريق الشعر.

على النقيض من الأفكار العامة وعلى النقيض مما كنت أومن به حوالى عام ١٩٦٠، فإن المنصة المكعبة ذات المنظور الإيهامى ليست مظهر سلطة الحاكم. إنها تعرض على الإنسان الذى يملك السلطة عن طريق المولد أو عن طريق مهارته بوصفه أميرا أن يستولى أيضا على سلطة الإبداع التخيلى بمجرد أن يدخل فى اللعبة.

إن مبدأ هذه الهلوسة الناجمة عن واقعية المنظور أو الرؤية المعاد صياغتها، ربما يكون وراء الافتتان الذى يفسر الانتشار السريع الذى حققته المنصة الإيطاليه وبخاصة فى فرنسا.

إننا ندخل فى عالم ليس هو العالم، ندخل فى فوق-الواقع هو ليس الواقع، وإنما حقيقية واقعية أعيد صياغتها. إنه الفخ الذى سيتشبث به وعى الصفوة من أصحاب الامتيازات الذين يستمتعون به. ولكن هذا الفخ، من يقوم بتركيبه؟ إن لم يكن المهندسون، الفنانون، الشعراء، الموسيقيون؟ من الذى يهيئه فكريا، إن لم يكن أناس لم نكن نطلق عليهم بعد المفكرين وهم جميعا نشأوا فى الطبقة الخاصة بوجهاء المدينة (أصحاب الروب والتجار) والذين سوف يستولون على الآلة أو الوسيلة؟

إن رسوخ المنصة الإيطاليه فى فرنسا جاء مصاحبا لحركة أيديولوجية قوية، أى لعملية إعادة تشكيل فكرى هائلة تختص بالمفاهيم، صنّاعها من أبناء علية القوم والوجهاء، من رجال الأدب، حتى لو كان المحرض عليها هو (ريشيليو)، وهو وزير كان يعد نفسه كاتبا.

ولعلّه كان من شأن طبقة المفكرين فى فرنسا صياغة أيديوليجيات من أحلامها. وقد ظلت هذه سمة دائمة بشكل منتظم من ذلك العصر. على الأقل، فإن مشروعات أولئك الذين سيقومون بتحديد القواعد لم تكن تنتمى، كما ظل المؤرخون يعتقدون ذلك، إلى وعى جمالى أو أدبى، وإنما إلى الحاجة فى تحويل هذيان معين إلى قانون أو مذهب. لقد خضع تكوين المذهب الكلاسيكى للفحص والدراسة (شيرير) (Scherer) فتارة رأى البعض وراء هذا المذهب تبريرات عصرية (الذوق، العقل، اللياقة). كما رأى البعض الآخر أن هذا الاتجاه قد تم فى فترة ازدهر فيها فى باريس وانتشر فن الأوبرا–باليه أو الأوبرات الراقصه حيث تمتزج الموسيقى بالرقص وبالشعر: (ملاحظات حول مسرحية (السيد لسكوديرى، ممارسة المسرح لدوبيناك، والكتيابات العديدة التى تتحدث عن هذه الجماليات المجردة تحاول كلها تعريف مفهوم العرض المسرحى).

إن القواعد ، القواعد الشهيرة، أليست هى المظهر المعبر عن هذا الاتجاه الخاص بطبقة المفكرين فى القرن السابع عشر: تحديد الشروط الشكلية لإنتماء أو دخول أعضاء جدد فى صفوة الفكر؟ مذهب إرهابى كغيره من المذاهب يقصى ويستبعد أكثر مما يضم ويستقبل. إن وحدة المكان والزمان والفعل ليست هنا وليدة العلبة المغلقة، وإنما هى وليدة منطق بالغ الشطط يكمن فى البحث عن الشروط الضرورية والكافية لدخول أى شعر ممكن فى إطار المنصة.

نظرا للتجربة الفضائية التى تعرضها المنصة الإيطالية، كان من العسير أن نتصور أى تعريف آخر لمكان الإبداع التخيلى:

إن نظرية قواعد التأليف الدرامى تتجاوب مع قواعد ديكارت الخاصة بالتفاهم البشرى. إن هذه القواعد تحيل إلى نفس المستوى التجريدى المرتفع، إلى نفس الإرادة الحرة فى العثور على قوانين نوع من الفضاء حيث لا يكون ممكنا إلا مايتجاوب مع أصول الإبداع الممكن.

لا أعتقد أنه ينبغى أن نرى فى وضع هذه القوانين نتيجة لمذهب الملكية المطلقة الوليد. بل يلوح لذلك حركة مناقضة حينما نلاحظ أن أبناء الوجهاء، والبرجوازيين وكلهم جميع الفنانين والمثقفين، يعرضون فى الواقع على الملك عالما تخيليا يجد فيه تبريرا للكائن الذى يريد أن يكونه والذى لا يجد تعريفا له فى ذاته هو شخصيا.

فى هذا الصدد، يساق مثال كورنىْ. ذلك الكاتب المسرحى الذى ظل منذ مسرحيته (الوهم المضحك) وحتى مسرحية (السيد) يعرض شخوصه التخيلية على منصة تختلف عن المنصة الايطالية، هى بالتحديد المنصة الاليزابيتية أو الاسبانية. تلك المنصة التى يتغلب فيها طابع التزامن على طابع التتابع، التى يتعارض فيها تنوع الأفعال مع وحدة الحبكة. ونحن نعرف أن كورنىْ المتمرد اضطر أن يدفع ثمن دخوله فى عالم المثقفين، وينصرف عن هذا القالب التخيّلى، ويقبل القواعد التى كان قد رفضها بطبيعته الريفية. وكان لا بد من الانتظار أعواما كاملة وأفول مجد كورنيىْ للعثور على شئ من عبقرية عظيمة كان من الممكن أن تضاهى شكسبير.

قصارى القول، لم يكن كورنى سوى حادث عارض على الطريق. هناك كتاب مسرحيون آخرون، ومتمردون دون علم منهم، لم يدخلوا فى الطبقة المثقفة، فلم يلتزموا بالقواعد هاردى، وروترو. أهم من ذلك أن كورنى، كجميع الكتاب فى عصره، أبناء طبقة الوجهاء البرجوازيين، يعرضون على المنصة الإيطاليه حلماً من أحلام المجد، والحب والفروسية، يتجاوب مع ماينبغى أن تكون عليه الطبقة الأرستقراطيه.

وهنا تعرض لنا قضية غريبة: هل هناك مفهوم برجوازى للعالم فى هذه البورجوازية الوليدة؟ هل هناك قيم وأشكال جمالية كانت مرتبطة بالدينامية الاقتصادية المعترف بها بصفة عامة لدى هؤلاء الوجهاء سواء منهم الذين دخلوا فى خدمة الملك أو انصرفوا إلى تجميع الثروة؟

يجب أن نعترف أنه من الصعب أن نعثر على مثل هذا المفهوم للعالم: فليس هناك ابتكار فى هذه اللوحة الشعرية التى تعيد إلى قيم الشرف والحب المطلق المعنى الذى كان موجوداً فى أيديولوجية الفروسية التى كان يتشبث بها، منذ عدة قرون مضت، باعتبارها أيديولوجية دفاع، طبقة أرستقراطية من كبار السادة من غير المحاربين.

كل شئ كان يجرى وكأن طبقة أبناء الوجهاء، البرجوازيون كانت تقدم فى ذلك الحين إلى طبقة المحاربين القدماء والأرستقراطيين التى أنهكتها الحروب الدينية وانخفاض الدخول العقارية فى القرن السابق، صورة لنفسها كان يطلب منها الرجوع إليها لكى تعيش. كأنما كان كورنىْ وسكوديرى، وكينو وراسين وجميع كتاب المسرح فى القرن السابع عشر، يعرضون على طبقة الإقطاعيين القديمة والملكية مرآة خادعة.

أسلوب غريب من طبقة قليلة الوعى بنفسها بحيث ينبغى عليها، لكى تعيش، أن تفرض نفسها من خلال النظرة التى تفرضها على الآخرين بالكيفية التى ينبغى أن يكونوا عليها. وضع مقلوب ينبغى أن يخلصنا من تأويلات الإبداع الفنى التى تقول بالانعكاس أو غير ذلك من الأقوال القيمة. إن هذا العالم، إن ذلك العالم، قد تكشف من خلال اللعبة المزدوجة للمحاربين القدماء المنهزمين والوجهاء الذين يحاولون، من خلال القناع ومظهر مثالية الفروسية البائدة من زمن طويل، أن ترد عليهم نوعا من حياة الأشباح.

غياب مفهوم أصولى للعالم؟ فخ شبيه بالفخ الذى كان ينصبه المهندسون؟ ربما ذلك، ثم راح يختفى شيئا فشيئا فى دوامة فرساى الكبرى وتوزيع المخصصات الملكية. من المحتمل أن يكون الوجهاء قد حاولوا أن يحققوا مع السادة الورثة ماصنعه جان جينيه مع شخوصه الثلاثه فى مسرحية (الشرفة)، مانيكانات خلعت عليهم هيبة أسطورية يحرك خيوطها عامل التاريخ المجهول.

بعد ذلك، حدث تغيّر جديد ولكن لا يعتد به إلا بالنسبة للمسرح الفرنسى: إن الرؤية الإيهامية ذات العمق أصبحت رمزاً لرؤية مختلفة -هى الخاصة بكائن عميق مركزُ جاذبيته، مثل النقطة الوهمية، متوغل فى الأعماق اللانهائية للذاتية- حتى الآن لا نقول النفسانية.

حركة مزدوجة: حركة اللغة التى تكتشف أن الكلمة المكتوبة والمنطوقة فى المسرح تكشف الكائن عن طريق إظهاره، عن طريقة تثبيته. بالمعنى الذى كان قدقصده باسكال حينما قال إن العاطفة تنمو حينما نقوم بتحليلها بواسطة اللغة. ثم حركة الفنانين التى باعتمادها على المنصة الفارغة، ووحدة الفعل والزمن، تركز الحديث الشعرى على كائن خلف الكائن، عاطفة.

وكل شئ يتم حينئذ كما يقول لوكاكس (Lukacs) فى تكوين الطبيعة التراجيدية (التراجيك): تحت بصر إله خفى لا يظهر للعيان وحاضر موجود، الشخصية، وقد أبرم العقد مع المطلق. رافضا أى تواطئ مع العالم، يستخلص على نحو منطقى نتائج اختياره أو عاطفته، دون أن يتحرك من مكانه داخل المكان المغلق الذى تمثله المنصة المغلقة. لا البطل الكوميدى ولا البطل التراجيدى يفر من هذا المعطى الجديد.

إن المسرح الفرنسى يغرق فى هذا الطريق: فالشخوص الذين يمثلهم الممثلون يرتدون ملابسهم على طريقة الوجهاء أو كبار السادة فى عطلة الأحد. وهم مكدسون فوق منصة ضيقة وهى بدورها محشورة أيضا فى مساحة يحدها المتفرجون الذين يحيطون بهم. فمن ذا يفلت من نظرات هؤلاء القوم الجالسين هنا، ومن ينتظرون؟

خلف هذا الفضاء، فضاء الصالون، المدخل، يوجد الفضاء السرى. الفضاء الذى يثقب الفضاء والذى يكشف الكائن الخفى. أشبه بشفّاطة هائلة تجذب الشخوص خارج الإطار العام. هذه المسافة التى أجلها راسين واحترمها قبل أن يجعل منها برشت

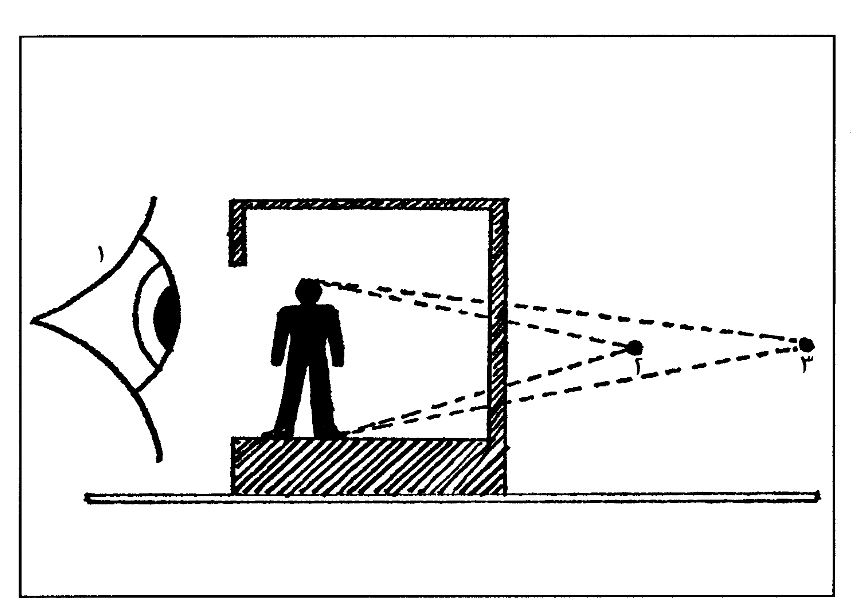
أيديولوجية حينما قرر ألا يختار أبطاله إلا بأحد شرطى البعد الزمنى أو البعد المكانى: نيرون أو بايزيد. أما (كينو) Quinault فقد طبق هذا القانون بطريقة عمياء. لأن الوجوه الخيالية التى تحركها إيماءات الممثلين وحركاتهم تُحيل إلى شخوص آخرين غيرهم، وأن الكلمة تحدد الأشياء الموجودة خلف المظاهر، وهى أشياء مستخلصة من أشياء عادية مبتذلة.

أين إذن الإله الخفى الذى يتحدث عنه لوكاكس (Cukacs) وجولدمان Goldman ؟ لم يعد له وجود هنا، فى القائمة. فالملك لم يعد فى حاجة إلى أن يدرج داخل حكاية الجنيات أو الأساطير القديمة. يقدمون إليه صورة، تقريرا عن حالة الناس. وهو نفسه غارق وسط جمهور المتفرجين لا يرى أكثر مما يرون.

ذلك أن الملك قد انتقل من مكانه. عين السيد لم تعد فى القاعة. فقد لحقت بالنقطة البؤرية التى تتوجه نحوها الرؤى ذات العمق. (الشكل رقم ٣)

حقيقة الأمر، من ناحية، كل شئ عين، كل شئ نظرة. الممثل – الشخصية غارق فى التصور الذى لا يعد جماليا إلا بالنسبة للبعض. أما النظرة الأخرى فقد تحركت من مكانها. عين الأمير تركزت فى بؤرة غرقت فى الرؤية ذات العمق. وهكذا يتم ثقب الفضاء، وهكذا تحوّله عن وظيفته فى تقديم الإيهام أو الهذيان.

لذلك، فإن الشخصية الموضوعة لهذه المنصة تتحدد بنوع خاص من خلال علاقتها بهذه النقطة البؤرية. هذه العين الخالية من العين التى تراقبها، التى تدينها. أمامها وحدها هى المحاسب لما تفعل. كل شئ يجرى وكأنما الكائن الخفى يقوم بتحديد الكائن



الشكل رقم ٣-١ - كل شئ عين؛ ٢- النقطة البؤرية للفضاء؛ ٣- النقطة البؤرية للكائن.

الظاهر، كأنما الشعر قد صيغ فعلاً، وكأنما كل حياة قد مرت فعلا. تلك هى صورة مصير هؤلاء الشخوص، فهم مقتبسون من الأسطورة أو من التاريخ المعروف، حتى لا يكون هناك من بين المتميزين المصطفين حول المنصة من يجهل ماسوف يقع لا محالة. فما من مفاجأة، وما من مجاملة. ليست الطاعة للإله الخفى وإنما التوجه الكامل لجميع الأفعال ولجميع العواطف نحو هذا الكائن الباطنى، وراء الفضائى، الذى سرعان ماسيصبح فى القرن التالى، الضمير الباطنى، الذاتية العميقة لجان جاك روسو ثم للرومانطيقيين. نحن لسنا نحن، هناك، فى هذا الفضاء، ولكن كائناً، جوهر كائن يبرر لنا أن نبدو هذا الذى نبدوه.

تلك هى عبقرية المنصة الإيطاليه، أنها أخرجت هذا الوحش، هذه اللانهائية الوهمية، ولكنها لا نهائية على أية حال. وهكذا يظهر عند باسكال وعند ليبينيز، فكرة اللانهائية هذه التى يستخرجانها من حساب الأحتمالات، والتى تقوم السينوجرافيا بإعادة تشكيلها فى الإبداع التخيلى باعتبارها أحد المعطيات الفورية للكائن- نفسانيته اللانهائية. والغربيون الذين لا يعرفون الصفر، ذلك الأختراع العربى الغامض، يكتشفونه بأثر رجعى خيالى: نحن لسنا سوى نحن، فلا شئ خارج كل مظهر. رماد كما قال (بوسوويه).

ألا نرى فى ذلك نوعاً من المعارضة المضمرة وغير الواعية للخطيئة الأولى؟ هذا هو أنا، هكذا يقول البطل التراجيدى أو الكوميدى. عليكم تقدير معنى ماأقوم به. إن عواطفى لا تخصنى، إنها تحيل إلى مركز الجاذبية هذا الذى يثقب الفضاء الإقليدى الخاص بالمنصة الإيطالية، الذى يحول الشخصية عن كيانها المستتر الظاهر ليعيدها إلى حياة مستترة.

ولعلنا نفهم السخط الذى يستولى على القساوسة ورجال الدين المتزمتين الذين يرون أن المسرح يتهجم على النظام الذى سنه الدين. وإن وجوده فساد وإتلاف مادام يعطى من التبريرات للأشياء مايذهب بعيدا جدا بحيث إن الخطيئة فى نظره تهون. وهنا قد يبدو الهجوم على عالم يريد أن يولد، الروح الحقيقية لعالم لا يجد فى الحياة الواقعية تبريراً لاختلافه: نحن مانخفى.

هناك أكثر من ذلك: إن العلبة المغلقة، تلك العلبة التى تتولد من المضاربة الهندسية الفلورنسية المطعّمة بالروح الأفلاطونية الجديدة هى أشبه بالغطاس (التجلى) لحقيقة تحاول الظهور من خلال الأبعاد المحددة فى الفضاء الإقليدى. إن الابتعاد نحو نقطة بؤريه وهمية يحدد فى الوقت ذاته الرؤية الوهمية ووهم أنا عميق، كائن للكائن، هو ضمان للعذاب والمتعة. إن الكلام والفعل الجامد لكل من تيتوس وأغسطس وفيدر يحيلان إلى هذا النوع من العرى الطبيعى المختفى وراء ستار الكلمات.

إن المرثية هى دائما نشيد على هامش كارثة. إذن هذه المرثية التى يروق للنقاد أن يجدوها عند كورنيى وكينو وراسين، وجميع كتاب القرن، تحيل إلى حادث قد وقع فعلا وماثل فى هذا المكان الآخر غير المعروض. إن الجانب السريالى الذى يهدف إليه نص الفعل الذى ارتآه الشاعر للعلبة المغلقة. هو إنعكاس لهذا الجدار الرابع الذى لا يعرفه الفضاء الإقليدى. مخالفة؟ اعتراض؟ إصرار على معارضه مبعدة إلى الأبد؟

الواقع أن استخدام الأساطير الهليّنية أو الخاصة بالفروسية من أجل التنكر الخاص بدخلة ملكية أو حفل بلاط، يحيل بشكل غامض إلى مثل هذا البعد الرابع. إن التنكر يستدعى نظرة مزدوجة– تلك التى يحطها الآخرون على القناع ومايحدده القناع فيما وراء مايرمز إليه على المستوى الدارج. لقد قيل الكثير عن أن المجاز يتجاوب مع تحولات باطنية فى نظام، حتى لو كانت جميع عناصر هذا النظام لا تظهر، وأنه

يمثل شكلا خفيا عن الأنظار من الواجب تشكيله وإنشاؤه [١]، فضاءً محدداً صورة مادية وخيالية فى الوقت نفسه [٢]. إن التنكر فى هذه الوجوه الأسطورية، هو حلول فى لعبة التحولات والمسخ، وفى ذلك تجاوب كبير مع الشغف الشديد الذى يشعر به الشعراء نحو (أوفيد).

وهكذا، ففى العلبة المغلقة المتمثلة فى المنصة الإيطالية حيث الشعر ينظم الفضاء المغلق المخصص له، فإن فعل النظرات يتعقد بمثل ماتتعقد تخطيطات الفضاء الداخلى. كل شئ يتم كما هى الحال فى الصور الممسوخة التى يتحدث عن أهميتها جرجس باتروزا يتس (Jorgis Batrusaitis) فى المضاربة الشعرية والفلسفية لمعاصرى كل من راسين وكينو. إن التشويه الذى تحدثه المرآة الساقطة فى الصورة، ينقل إلى من ينظر فيها اضطرابا، تنكرا. إن ماتحققه المرآة ماديا عن طريق قوانين البصريات، تمارس دوره نظرة المتفرجين.

معنى ذلك أن الكلمة الشعرية تكشف بعداً خفيا يحيل إلى أنا عميق فى الزمن حيث الممثل، عن طريق كلمة شفافة، يحقن نظرة الجمهور بشعاع يتغير فى كل مرة. كيف يمكن أن نتصور المنصة الإيطالية والعلبة المكعبة فى مسرح مدرسة ١٩٦٠ بدون تلك الدائرة التى تمثلها الصفوة من المتفرجين المكدسين فوق المنصة نفسها، محيطين بالممثل أو الممثلة، مقيدين حركته أو سيره، مجبرين الممثل أن يعبر، فقط بالموقف أو الكلمات عن حياة وهمية؟

---

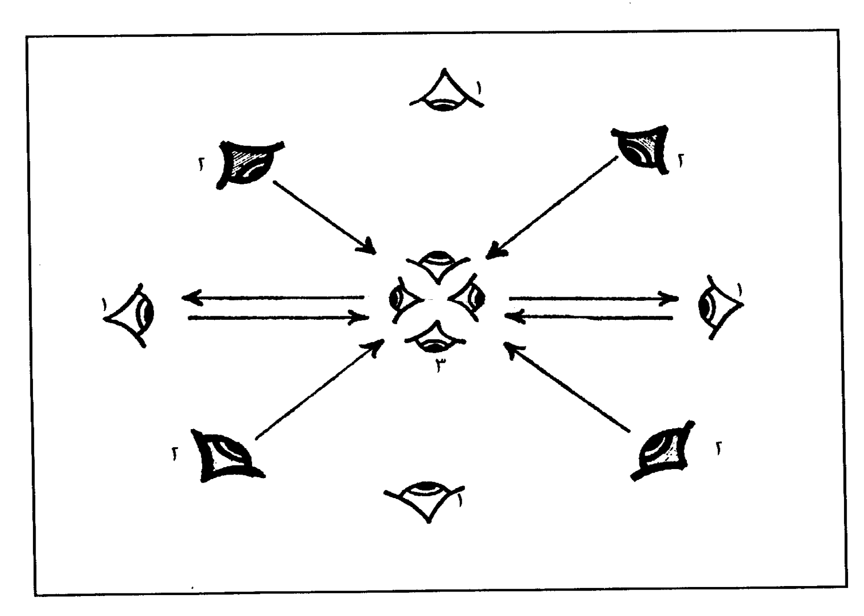
(١) فـى بحثين مهمين يتحدث (أوتافيوباز) عن لعبة المجاز المزدوجة

(٢) التحليل النفسانى يسد الطريق أمام هذا الجانب الخيالى عن طريق تفسيره وتأويله.

وهكذا تنتشر فى حلقات مركزية (الشكل رقم ٤) تلك الصورة الممسوخة للمنصة المغلقة: الدائرة البعيدة التى تعمم النقطة البؤرية الخاصة بالرؤية ذات العمق والتى يمكن أن نسميها الرؤية الفضولية، الدائرة القريبة الخاصة بالمستمعين-المتفرجين المصطفين فوق المنصة وداخل القاعة (والتى ينمحى منها نظرة الأمير الوحيدة)، الكلمة -النظرة للممثل - الممثلة فى المركز، ولكنه مركز لا يكف عن إصدار، مثل نواة الالكترون- جزئيات من الحركات والكلمات تشكل بالنسبة للآخرين الشعر والفعل. إن لعبة الرؤى القريبة أو البعيدة التى تغير بصفة مستمرة علاقة الأشياء بعضها بالبعض الآخر وعلاقة الانفعالات بعضها بالبعض الآخر، لم تعد تهدف إلى حقيقة واقعة، ولم تعد تحيل إلى ابتذال الحياة العامة. إنها تشكل عالمها الخاص بها وتحبس داخل نظامها المجازى المركب، جميع من يشتركون فى اللعبة: الممثل، والشاعر والمتفرجين والبنية الخيالية.

من أين تأتى هذه اللعبة؟ وماذا تعنى هذه اللعبة؟ ومالذى تحاول الوصول اليه؟ هل ينبغى علينا أن نجد فيها ثأراً للوجهاء الذين لم يجدوا أو لم يشعروا بصورتهم الخاصة بهم للعالم، يحاولون أن يحبسوا داخل صورة أسلافهم سابقيهم، ورثة هؤلاء السابقين لمصلحة. من يكتبون عنهم؟ هل الموضوع يتعلق بتحويل من جانب طبقة الشعراء لتغيير مجرى الأمور؟ إن المسرح، وهو حبيس الفضاء المغلق، يدمر هذا الفضاء عن طريق البعد الذى يوحى به ويحبس داخل هذا الفضاء أولئك الذين يزعم أنه يفتنهم أو يصيبهم بالهوس.

لعل وظيفة هذا النوع من المنصات تكمن فى تغيير الطبيعة الواقعية للعالم الكائن، دون أن تكف عن الحلول فيه وسكناه. ولعل فى هذا يكمن تأثير هذه المنصة الإيطالية وهذا الفضاء المغلق.



الشكل رقم ٤

من المعروف أن انجلترا فى عصر الملكة إليزابيث وأسبانيا فى القرن الذهبى، عرضتا إبداعهما التخيلى فى فضاء آخر، فقد استعملت كل منهما وخلال فترة طويلة من الزمن، نموذجين من المنصات فى وقت واحد، منصة المسخ حيث تعرض الفانتازيات الباروكية ثم المنصة المتعددة الأجزاء غير المركزية والتى يتطور الحدث عليها كما هى الحال فى لوحة جدارية، بأسلوب التزامن.

وهكذا تطور فوق هذه المنصة مسرح مثل مسرح لوب دى فيجا، وكالديرون فى بداياته، وسيرفانتيس ومالرو وبين جنسون وشكسبير، وهو مسرح سيصبح غير مفهوم بالنسبة لمتفرجين ومؤلفين يطغى عليهم أسلوب المنصة الإيطالية، مسرح التجديد فيه والابتكار يكمن فى الطريقة التى تقوم فيها الشخصية بالتنقل فى آفاق الفضاء، مكان الفعل.

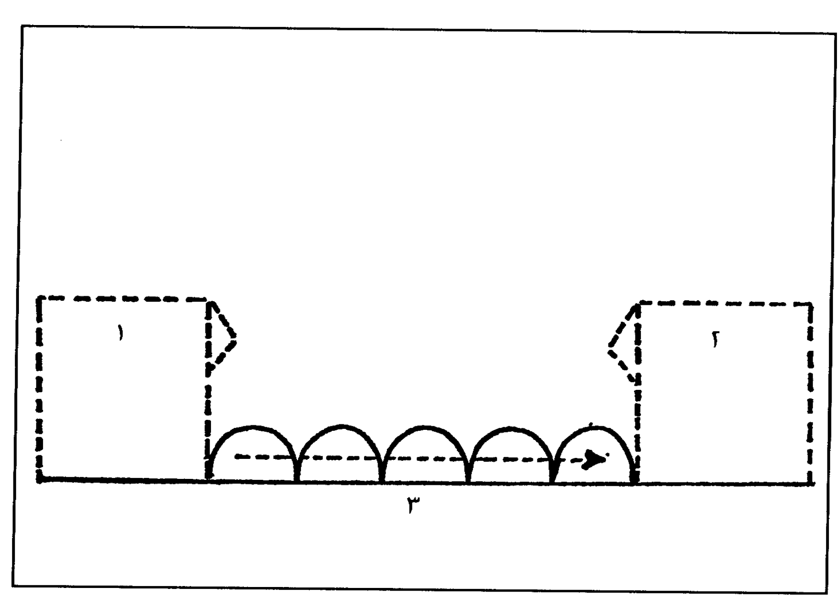
لتكن هذه المنصة بنت المنصة التى سادت فى الفترة التى نطلق عليها العصور الوسطى،ومن ثم كان هناك مغزى وراء أن تحتفظ منصة الأسرار، نفسها، بهيبتها فى البلاد التى شاعت فيها المنصة الإيطاليه مثل فرنسا. إن سجل ماهيلو (Mahelot) الشهير يبين لنا بكل وضوح أن الملابس والديكورات المستعملة فى مسرحيات الأسرار كانت مكدسة فى خليط من الأكوام فى مخازن مسرح (بورجونى).ومن المثير أن نتابع فى فرنسا تداخل المتفرجين(النظارة)المستفيدين الذين يحبسون أنفسهم داخل المسخ الإيهامى،والآخرين(الذين يمكن أن نسمّيهم شعبيين الذين يتابعون من آن لآخر،العروض المقدسة الخاصة بالأساطير المأخوذه عن الغيبيات.

وهكذا، فإن منصة الأسرار، المنصة المصاغة على شكل لوحة جدارية حيث كل مكان، كل مانسيون أو ميزون، يمثل لحظة من الفعل، وجميعها محصورة بين باب الجنة وفم الجحيم، هذه المنصة طرأ عليها فى إنجلترا بخاصة، نوع من التحول أو التغير لم يحدث لها فى فرنسا أو إيطاليا.

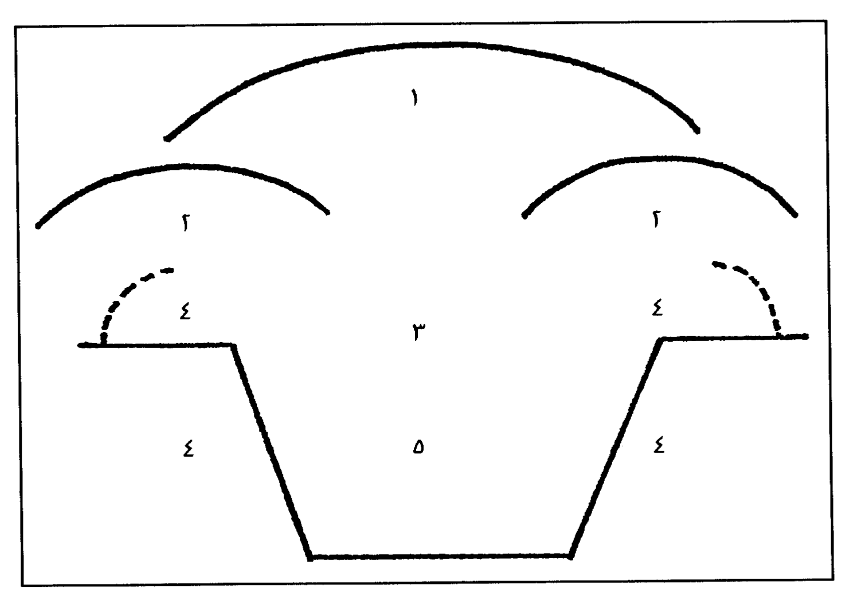
فوق هذه المنصة التى تمثل بصفة أساسية حياة وسطاء المقدس وهم القديسين والشهداء، فإن وضع الفضاء، وهو أشبه بالطبقية القائمة آنذاك فى الحياة الاجتماعية، تفرض على الإنسان الحبس أو الحصر فى الإطار المجسد للخلاص والضياع (الجنة والنار). إن الجنة والنار تحددان حرية الإنسان إذ لا تترك له إلا أحد هذين الخيارين، إذ تحصر حياته داخل إطار نجاة أو ضياع. ولأسباب عديدة، أستطيع أن أقول إن مثل هذا النوع من العروض يتجاوب، فى ازدهاره وانتشاره، مع التقدم الكبير الذى حققته المدن، وأن الحقبة الرومانية عرفت قبل ذلك أشكالا أخرى يصعب تحديدها من العروض المقدسة ولكن التقدم هنا يكمن فى تصور فضاء رمزى يجسد أسطورة نصرانية كانت بعيدة عن غزو الشعب بأكمله.

وهكذا، فالإنسان، فوق هذه المنصة، محصور بين الجنة والنار يمثل بطريقة تناقضية حريته داخل كل ميزون، فى كل مرحلة من مراحل حياته وتطور هذه الحياة. وهذا يعنى أنه يمكن أن يقع فى أسر الغواية، ويستسلم لفتن الخطيئة أو الانحرافات الاجتماعية فى كل لحظة من لحظات مغامرته الإنسانية. حتى المسيح (عليه السلام) أغراه الشيطان أو الضعف، ومن باب أولى كذلك، ماريا مادلينا أو القديس نيقولا. إن السوسيو دراما الخاصة بالعاطفة تمثل الاحتمال القائم أبداً لأن يصبح الإنسان إنسانا غير الذى يجب أن يكون، لو انحرف عن طريق الخلاص.

هناك صلة أكيدة بين مُنَمنْمات (فوكيه دى شانتييى) والمانسيون الخاصة بمنصة الأسرار، كما أن هناك صلة بين الاستعراضات والحفلات الايطالية وبين بدايات فن التصوير. ولكن حينما أعلن عن وجود هذه الصلة، ماذا أضفنا؟ ينبغى أن نعرف وجوه التغير داخل البنية المدينة ومراحل هذا التغير.



الشكل رقم (٥) –١ : أبواب الجحيم؛ ٢ : الجنة ٣: اتجاه تحرك البطل



الشكل رقم (٦)-١ : خلفية المنصة. ٢- البالكون ٣- المنصة؛ ٤- الجمهور؛ ٥- مقدمة المنصة

هناك بالفعل تطور لهذه البنية، وهو ليس سوى تطور على مستوى الموضوع أو الحكاية، مادام الشكل والمجال الوجودى يظلان خاضعين إما للنجاة أو للجحيم. كل شئ هنا يبدو أنه يمنح الإنسان حرية كاملة، ولكن هذه الحرية حبيسة بنية أسطورية للعالم تلك التى تحبس الإنسان فى حدود الخير والشر. لم يعد أمام الإنسان سوى هذه الحرية القائمة المتمثلة داخل كل مانسيون والتى توحى إليه بأنه مستقل داخل عالم طبقى.

من المؤكد أننا لا نستطيع أن نعرض فوق هذه المنصة سوى قديسين أو أبطال: من يتصور المسيح أو أى قديس آخر فريسة للشر بحيث يستسلم له بعض الوقت؟ ثم إن الغواية، الإيحاء الذى تمارسه الغواية لا يمكن إلا أن يكون عابراً، وإلا، فلسنا بصدد المسيح ولا قديسيين مامن فن مسرحى يستطيع أن يخرج من هذه الطقوس الدينية، ونحن لم نعد فى مجال المسرح وإنما فى مجال الغواية أو الفتنة المقدسة. إن الطقس الدينى لا يعزل الشخصية، وإنما يطويها فى نسيج أو فى لحمة الأسطورة. ولعل الإيطاليين والفرنسيين حينما أحسوا استحالة التوفيق بين المسرح المقدس والمسرح انخرطوا فى طريق العلبة المكعبة بدلا من محاولة التغلب على عقبة مسرح الأسرار تلك العقبة التى تمكن المسرح الإلبزابيتى من إجتيازها.

****

كذلك ينبغى أن نعرف لماذا يصبح الاضطراب الذى نشعر به أمام شخصية إجرامية أو بكل بساطة كائن لا يخضع لتعريف القواعد، لماذا يصبح هذا الاضطراب اسلوبا من أساليب المعرفة الشعريه والإداة لصورة الإنسان.

كل شئ يحمل على الاعتقاد بأن الشذوذ ليس فقط كما يقول دوركايم أو ميرتون، مجرد فرضية إحصائية، وأنه لا يقتصر على تعريف اللا نموذج عند مارجاريه ميد

(تكوين مختلف من المعطيات التى تشكل شخصية بالقياس بنماذج إحدى الثقافات) وأنه ينبغى فوق ذلك الرجوع إلى الحالة العامة للتراكيب الاجتماعية، وبالضرورة، القطيعة التى تواكب، فى بعض لحظات التاريخ، الانتقال من نموذج اجتماعى إلى نموذج آخر يعقبه فى التاريخ. فى هذه اللحظة لا يمكن أن نعرف الإنسان طبقا للأعراف المستقرة للمجتمع السابق، كما لا يمكن العثور على نماذج فى المجتمع الجديد الذى لم يتحدد بعد، وعلى ذلك فيقتصر تعريف الإنسان على تلقائيته وحدها أو على مجرد تأكيد ذاته وحدها.

الحاجة هنا أكثر ضرورة لنظرة إله، كما فى العلبه المغلقة، تجمد الكائن فى كينونته. إن الكائن عليه أن يقوم بأداء فعله لكى يعيش ويكون له وجود، ويؤديه فى كافة فضاء العالم. مامن مسرحية من مسرحيات شكسبير تكتفى بالانحسار أو الانحصار داخل فضاء مغلق. فهذا ماكبث، لا بد له من اسكتلاندا، وهاملت، لا بد له من الأسفار، وبروتس لا بد له من روما فارسال، وأنطونيو، لا بد له من مصر والعالم. هذه الشخصيات نعرفها ونعترف بها: هم فى الحقيقة رحّل.

رحّل مقيدين بالقواعد والقوانين. قانون الدين وقواعد الزواج. قانون الشرف والكرامة. إن مارلو وكيد Kyde وجونسون وشكسبير يبسطون النشاط الإجرامى لشخوصهم على امتداد كافة الفضاء وفى أماكن متفرقة.فى كل لحظة يؤكدون حريتهم واحتمالاتهم جميعا.ولكن ما السبيل إلى تجنب العرف العام الشائع فى العصر.كيف يمكن ترك الحبل على الغارب لهذه الوحوش؟لقد قتل ماكبث فى نهايةمباراة مصارعة.وقتل ريتشارد الثالث.ولكن ليس قبل أن نفتن.وآخرون برعوا فى الجريمَة الجنسية- أبطال سيريل تورنير (Tourner) و Webster، Beawmont، Flechter و - لقوا حتفهم بالمثل ، و ولكنه ليس الحتف الذى يأتى من مصير أو من قدر، وإنما هو ملازم وهو جزء لا يتجزأ من لحمة الفضاء الذى يعيشون فيه حياتهم الخارجة عن القياس.

كنا نتحدث قبل قليل عن فن الحرب والصلة القائمة بين آليات المسرح وآليات الحرب. يمكننا أن نقول إن المنصة المتعددة العناصر ذات العرض المتزامن للفعل لا تختلف عن حرب العصابات.

حرب العصابات التى تنبثّ على هوى الأماكن المتفرقة فى الريف، والتى تظهر لكى تتقدم وتتراجع لكى تختفى وتتوزع فى أماكن أخرى والتى تبسط فعلها على امتداد الطبيعة المبهمة متعارضة فى ذلك مع أساليب التكثيف ووسائل التنظيم. إن المسرح الأسبانى والإليزابيتى لا يختلف عن حرب العصابات. حرب عصابات تطلق ماكبث أو ريتشارد الثالث أو هاملت، تبعد البطل عن النقط البؤرية الوحيدة التى يصبح فيها معزولا، حبيسا داخل نفسه منطويا عليها، بطلا على طريقة المنصة الإيطالية.

****

جميع المجتمعات لديها تصور لمكان العرض التخيلى، مكان للفضاء الذى تلعب فيه الأوهام والرموز، الأساطير أو المسرح. يتحدث موريس لينهارت عن بعض شعوب ميلانيزيا (غينيا الجديدة)، فيذكر عن ذلك الفضاء الفريد الذى يوحّد فى ذهن الإنسان بين جميع الوجوه المحتملة داخل مكان محدد: إن كوة الهيكل تشكل فى آن واحد وعلى مستويين، مستوى الأسطورة ومستوى الواقع، المكان المميز الذى يعرض فيه الإنسان لنفسه المتوقع والمفاجئ. ولكننا لا نستطيع أن ننظر إلى هذه الأماكن باعتبارها أماكن متخصصة للعرض الأسطورى. إنها الأماكن التى يعرّفها علماء الإنثروبولوجيا بدقة وصرامة لأنها هى التى تبدو أنها تحقق عنصراً من الموضوعية بإثارتها للحياة العامة.

بحيث إن الأماكن المتروكة للعرض التخيلى والإيهامى مهجورة أو على الأقل يشار إليها عند اللزوم. فمن النادر جدا أن يقوم عالم انثروبولوجى بمحاولة تحديد إطار العرض إن لم يكن اسطوريا أو دينيا.

ومع ذلك، فإن كل نموذج من النماذج الاجتماعية لديه تصور لمكان، وهذا المكان، طبقا لنموذج المجتمع، يشغل مكانة، ويمارس دورا فى كل مرة يختلف: فالمكان الخاص بالكاتاكالى الهندى يختلف فى طبيعته عن المكان الخاص بالمسرح الطقسى اليابانى حتى قبل أن يصنفه زيامى. كذلك فإن المكان الخاص بالأسرار ليس هو المكان الخاص بالمسرح الإغريقى. وهذا جاك بيرك فى كتابه (لغات العرب المعاصرة) يتحدث عن هذه المخيمات (الكتشة) مراكز الاستجمام واللهو والشعر.

إن هذا المكان الخاص بالإبداع التخيلى يتخذ أو لا يتخذ شكلا ثابتا على امتداد المجتمع. مامن شك فى أن الإنسان الاجتماعى كما سبق أن أعلنا، لا يعيش إلا ممثَّلا من خلال عرض يختلف فى مدى نجاحه، لعمليه إخراج مسرحى لحياته. لقد سبق، منذ عشر سنوات مضت، أن أثبتنا هذه العلاقة بين عمليات المسرحة الاجتماعية أو التلقائية وبين الحياة اليومية عملية إخراج يحصرها جوفمان Gofmann داخل الظاهرة النفسية. ولكن لحمة الحياة الجماعية تتشكل من هذه الحبكات حيث الأدوار واللوائح تخضع لتمحيص الفاعلية أو الحاجة بل وأحيانا الرغبة.

إن هذا الإخراج الخاص بالحياة اليومية لا يكفى للحياة اليومية، إن جميع المجتمعات تعرف بالإضافة إلى عمليات المسرحية الاجتماعية هذه، عمليات مسرحة تخيلية لا تكون دائما أسطورية، أو إذا كانت ترتبط بها، فهى لا تخضع بالضرورة لنموذجها وتوصيفها. فمسرح الـ ليكيه Liké فى تايلاندا يختلف عن الطقس المقدس، كما يختلف المسرح الإغريقى عن الطقوس وكما يختلف المسرح الإيزابيثى عند مارلو عن مسرحيات الأسرار.

هل الموضوع، كما يرى جولدمان Goldmann يتعلق بمسألة رؤية للعالم، أى بعرض جماعى خاص بمجموعة من الناس، أو طبقة منهم، أم مجتمع يمثل الضمير المحتمل للتجمع، مجموع الخبرة التى يمكن أن يبلغها هذا التجمع ولا يبلغها إلا من خلال الإبداعات الجمالية؟

هذا أيضا لا يقنعنا، لأننا لا يمكن أن نستنتج أو نستخلص نشوء الخيالى الخاص بضمير مشترك: ماهو الضمير المشترك الذى يمكن أن نتعرف عليه من خلال المجرمين والشواذ فى المسرح الأغريقى أو الأليزابيثى، أو الأسبانى أو الفرنسى؟

قضية جماليه؟ مامعنى الجماليات إلا أن تكون الأهمية التى يستحوذها الخيالى والمحاولات المتوالية المستخلصة عن طريق الفكر لربط هذه الأشكال الهاذية بالإدراك (ڤاليرى) ولكن الإدراك يستوعب كل شئ. وبمعنى أدق فلسفة للإدراك تحاول أن تطمس التجربة وبالذات مواجهة الإنسان لمادة أو فضاء فى مزيج منطقى.

الحقيقة أنه لا من ناحية رؤية العالم ولا من ناحية الجماليات نستطيع أن نبحث عن معنى هذا المجال الخاص باللعب (الآداء) والخيال الغريب عن الاقتصاد والمقدس. إن الذى يستحق العناء هو أن يقوم مجتمع، أى وجود جماعى حقيقى بتوتراته وصراعاته ومتناقضاته الداخلية التى تشكل الحياة المشتركة أو ماكنا نسميه فى الماضى المجتمع المدنى [(١)]. أن يقوم مجتمع فى حياته المركزة المتناقضة، بأوهامه وأخطائه، وعنفه، وطموحاته، أن يقوم مجتمع هذه صفاته بتحديد فضاء مميز ينطلق فيه اللعب (الآداء) أى التجريب الخيالى الذى لا يفيد فى شئ، ذلك مايستحق منا العناء والاهتمام.

---

(١) هذا مايقدمه لنا ماركس – ذلك الصراع الداخلى لكلّ وجود.

قلنا قبل قليل إن الشكل لا يمكن أن يتولد من مجرد فكرة ولا من انعكاس الأشياء. المستقرة، المعروفة. وأن الشكل يتولد من التوتر الذي يكون بين الأجزاء المتعارضة التى تشكل كلاً جماعيا، وأن هذا الشكل يخصّ فرداً أو فضاءً أو مجموعةً أو طقساً من الطقوس. إنما الأشكال لا تتولد من السماء المفهومة التى يمكن إدراكها بالفهم. إنما الأشكال هى تجسيم لتلك الحرية غير المنظورة، الخفية، التي تحاول من خلال البناءات وداخل البناءات أن تناقش بصفة مستمرة،الوضع الذي تؤسس عليه المجتمعات بقاءها واستمرارها.

****

نحن نعرف ماحدث بعد نمطي المنصة الأوربيتين – المنصة الإليزابيثية والمنصة الإيطالية– فبعد استيلاء البوريتانين (المتزمتين) وكروموبل علي السلطة، وإغلاق المسارح الإنجليزية عام ١٦٤٧، لم تعد الأمور كما كانت من قبل. فقد عادت المنصة الإيطالية في إنجلترا كما فرضت نفسها في أسبانيا بحيث يمكننا أن نقسم إنتاج كالديرون المسرحي ونحدد في هذا الإنتاج الأسلوبين المختلفين للمنصة.

استتبع هذا الانتصار البطيء للمنصة الإيطالية نشر هذا الفضاء المغلق في كل أوروبا والعالم أجمع: إننا نجده في ماكاو وليما وأفريقيا. ومن أجل هذا الشكل العالمي الوحيد، راح المؤلفون يكتبون أعمالا تزداد ابتذالا يوما بعد يوم. أو أعمالاً طبيعية. وعلي ذلك فقد أصبح المسرح بصدق التعبير عن مجتمع، هو المجتمع البرجوازي، لأنه لم يعد هناك مسرح بالمرة.

وهكذا فإن المنشآت المبهرة التى قام بها كل من لينز (Lenz) وبوسينر وكليست لم تر النور إلا بعد تنفيذ الآليات الجديدة التى أعطت الفرصة لتشكيل فضاء يكون

الزمن فيه وظيفة للتنقل ويكون الفعل انطلاقا للشخصية وانتشارا لها فى أماكن مختلفة وفى الامتداد الذى يمكن أن تبلغه الإرادة البشرية.

كان لا بد من انتظار ظهور ثورة الإضاءة وأجهزة العرض كما تصورها فى Théâtre de Meiningen الأمير جورج الرابع ومخرجه Ludiwing von Chronech وذلك حتى تتمكن المسرحيات الموضوعية للمنصة المتعددة الأجزاء أن تجد الفرصة للظهور والتعبير عن فحواها. ولكن هذا موضوع آخر..

الأرض
الإقليم

إن الفضاء ، مكان قوتى، والزمن، علامة ضعفى، ذلك بالتقريب مايقوله جول لانيو الفيلسوف. ولعله هو الوحيد الذى أدرك هذا الفارق، والذى تساءل (ولعل ذلك بسبب سوء فهم!) إذا كان الفضاء شيئا آخر يختلف عن مجرد شكل، بداهة من أشكال الحساسية.

ولكن لماذا هذا الصمت حول الفضاء؟ الفضاء الذى نعيش فيه، الفضاء الذى يتفجر وجودنا فيه فى هذه المظاهر المتنوعة إلى أقصى حد. الفضاء الذى نجوبه، الذى نسيطر عليه بواسطة أشكال، وعلامات فضاء أجسامنا ورغباتنا المكبوتة فضاء العنف والعمل فضاء الحرب والقدسية. الفضاء الذى نتحلل فيه ونذوب حينما يعمل فينا ذلك التحلل الطبيعى الذى يتمثل فى الموت. فضاء تشييد المدن والأسوار والقلاع. فضاء الحرب والدهاء. فضاء العمل والمخازن والمستودعات. الفضاء الذى تتم فيه التبادلات وبواسطته فقط تحصل الأشياء على مانطلق عليه القيمة. فضاء السياحات والرحلات، فضاء الإبداع الخيالى الذى لا يمكن تصوره خارج نطاق الحياة نفسها. فضاء المغامرات والكون. الفضاء الذى تتراءى فيه الأحلام.

****

أمن الممكن أن تكون هناك مؤامرة من جانب الفلاسفة ضد الفضاء؟ منذ ديكارت وحتى كانت. إن كل شئ يجرى وكأنما الفكر يحاول، خلال قرنين من الزمان، أن يذيب الفضاء داخل مشكلة ثم فى باب من أبواب كتاب مدرسى – باب الفضاء المنزوع من أى مادة ليصبح نشاطا ذهنيا ساميا..

إن مؤرخى الفلسفة لا يحاولون مناقشة جدوى الأفكار التى يحصونها. ومع كل فمن المثير أن نتساءل لماذا رضيت حضارتنا الغربية، طوال الفترة التى يقوم فيها

الإنسان بالتجارب على امتداد كوكبه، أن يرى فى الفضاء مجرد نشاط شكلى لحاسة خارجية يسعى لإدخالها فى الذهن؟..

إن الإنسان الأوربى لا يجد فى ذلك غضاضة لأنه لا الفكر الأغريقى، ولا الفكر العربى، والفكر الهندى، ولا الفكر الصينى أو اليابانى حاول مثل هذه المحاولة السحرية. هل ينبغى أن نجد فى ذلك إحدى نتائج نظرية الخطيئة الكبرى وإبعاد الجسم من أى تجربه مرغوبه أو مقبولة؟

ب. جروتويزين يشير إلى أن العبقرية البرجوازية هى عبقرية التصنيف، عبقرية المتحف، وحديقة النباتات، وحديقة الحيوان. إنه عصر لينيه (Linné) وبوفون (Buffon) عالم القوائم التى تجمع ماينتجه العالم فى كثرة رهيبة داخل شيء صغير. إدراك هذا الخلق اللامتناهى داخل حدود حديقة. ألا يصبح الفضاء ذلك الملاذ الذى يجمع فيه وجهاء القوم الثروات وهم يخرجون من المحلات والمصانع؟

من المحتمل أن يكون الفكر الأوربى قد آثر البحث عن العالمى أكثر من المطلق، وأن يجعل من الكون مجازا هائلا، بحصر العالم داخل آليه الذهن.

ويرى ديكارت أن المادة، بوصفها الصفة الأولى للأشياء، لا يمكن تصورها فى ذاتها مادامت تكون نسيج الواقع الطارئ، الامتداد، صدور الذهن المحصور داخل الأنا. أنا متحقق فى لا مكان الذهن الذى يثير أماكن وهو يندفع نحو العالم. وهكذا فإن العملية الهندسية تثير وتحقق الفضاء داخل الزمن نفسه الذى يفترضه، فضاء نكشف عنه بالبرهان نفسه. فضاء يقبع فيه كل مايحتويه الذهن الذى لا يحتوى إلا على مجرد حركة العقل.

وهكذا فإن الفضاء لا يمثل خاصية الأشياء، ولا جوهر الأشكال. إنه الفعل الذى به اقترب من عالم طارئ أو خارجى وأؤسس فى الوقت نفسه هذه الصفة الطارئة، هذا الخروج. إن الفضاء بوصفه وعاءً (أو رحماً) لكل معرفة للأشياء، فإنه يسبق كل إدراك حقيقى، ويوصفه وعاءً للخبرة والتجربة، فانه للإيحاء محض يحدد الأشياء والعلاقات التى تقوم بينها.

ولعلنا لا نتكلم عن الفضاء إلا من أجل الإنسان. إن الإنسان وحده هو الذى من المحتمل أنه يدرك الكون من خلال هذا الزجاج الذى يشوه الأشياء: مبدأ كل مسخ الذى يتمثل فى تشويه الأشياء عن طريق الذهن، وتشويه الذهن عن طريق الأشياء. ألم يؤكد كانت حقيقة الفضاء التجريبية ومثاليته السامية؟

خارج هذا النطاق، العدم، الفراغ. وربما الفناء. إن الفضاء هو شاشة واقع أو حقيقة لا أدركها إلى من خلال هذا الضباب الوجودى. رؤية هائلة وتكاد أن تكون مثيرة للقلق. لم يحاول أحد مناقشتها. اللهم إلا من خلال بعض التأكيدات النظرية التى تفتقر إلى القوة، وترجع إلى الفترة التى أسس فيها الإنسان (الأوربى) نفسه –وقوته– على استعباد الكون.

ومضى كل شئ كأنما ألغى التفكير من اهتماماته مايؤسس الحرب، والاقتصاد، وسبر أغوار البحار، ولعبة السياسة والناس، فإقامة المدن والجماهير....

إننى هنا لا أقوم بتحليل للفضاء، وإنما أعرض ملاحظة. هذه الملاحظة يمكن صياغتها على النحو التالى: حينما نجعل من الحياة الجماعية أو الفردية مظهرا لنشاط لا يتحقق إلا من خلال مظهره الخارجى، فإن هذا يعنى أن هذا المظهر الخارجى يتخذ شكلا مختلفا فى كل مرة بواسطة وداخل فضاء.

إن العلاقات البشرية، والتبادلات، وأنماط الإنتاج وأساليب الحروب، وطغيان الرغبات أو الأحلام، والطرائق الفنية وعلائق السيطرة أو الخضوع والرحلات، كل ذلك يحيل إلى تصورات فضائيه. أللهم إلا إذا سلمنا بأن الحياة تنحصر داخل الخصوصية الخفية للكائن الداخلى.

لقد تحدثنا عن إنتاج الفضاء عن طريق المجتمعات. غير أن ذلك ليس سوى مظهر واحد من بين العديد من الفضاءات التى تمتزج فيما بينها، أو، بالعكس، تتواجه وتتعارض. نسيج معقد نجده فى جميع الحضارات ويعطى مقياس النشاط وماتوليه مجموعة أو فرد من الأهمية لحياته الذاتية.

بدون دراسة هذه الأنواع المختلفة من الفضاءات، يصبح من المستحيل أن ندرك واقع مجتمع ما أو حضارة ما، أو أن نقيس كثافة تجربتها وخبرتها.

وهكذا، كثر الحديث عن مظاهر التنقل الكثيرة التى سادت العصور الوسطى فى أوروبا من حج للأماكن المقدسة، وحروب صليبية. ومغامرات بحرية. إن هذا التنقل والفضاءات التى خاضها لا يعد هامشيا بأى حال، فهو مظهر للحياة الجماعية، ويكتسب حقيقته كلها حينما تقوم جماعات الرحالة من البدو باقتحام الأماكن المغلقة فى المدن أو الأديرة أو الحصون. إن مايتعايش هنا هى مستويات متعددة لتجربة فضائية مختلفة.

الذين يذكرون فيلم روما للمخرج فيللينى، يتذكرون لقطة طريق الأوتوستراد: لم تكن السينما حتى ذلك الحين ركزت على أهمية الفضاء - مكان تنقل وتكدس للسيارات، والانتظار، وكثافة الروائح والألوان. نظام مغلق نعيش فيه مع اختلاف فى الإضطراب من ناحيه والدعة والهدوء من ناحية أخرى.

يمكننا أن ندرك مدى الوهم فى محاولة جعل الفضاء شكلا من أشكال الحساسية، حينما نكتشف أهمية هذه الأوعية التى تشكل إدراكنا فى كل مرة بشكل مختلف. إن محاولة الذهن أن يبحث عن مكان مختلف أو محايد يمكنه فيه أن يحكم على هذه المواقف المختلفة دون أن يندرج فيها، إن هو إلا محاولة يبررها حنين النفس البشرية التى ترغب فى ألا يتغير أى شئ؛ ولكن هذا يظل محاولة محبطة أو غير محبطة. كان لا بد من انتظار انفتاح الفكر الوجودى وآفاقه فى أواخر القرن الماضى للتشكيك فى قدرة هذا الذهن على أن يلوذ داخل مخابئ محايدة.

لقد طالب دوركايم، بخصوص المجتمعات التى كان يسميها بسيطة أو بدائية، بوضع حدود للفضاءات الوضعية: نتاج أجيال سابقة، صنع ضمير جماعى خلال حقبة غامضة، هذه الأماكن المألوفة مفروضة علينا: لسنا نحن ولا وعينا هو المسئول عن طبيعتها، بل نحن نتلقاها مع بقية المجتمع وهذا الضغط الذى يمثل القوة، أى الوضعية، وضعية الجماعات. إنها رؤية مثيرة حقا أدت إلى التحليلات الرائعة التى قام بها فيما بعد هالبواش (Halbwachs) . لكنها رؤية مبتورة.

حينما نتكلم عن الفضاءات الاجتماعية، ينبغى أن نفكر فى شئ آخر يختلف عن الطابع الآلى لهذه الفضاءات المشتركة. إن كلا منها يمثل وعاء وجود محتمل وحقيقى، كما أن هذه الأوعية من الخبرات والتجارب الجماعية والفردية يمكن النظر إليها من زوايا مختلفة، أو إذا شئنا، طرائق ظهور مختلفة.

****

أول هذه الطرائق هو التفرق أو التشتت الذى يتعلق بالامتداد اللانهائى الخاص بالإستبس أو الصحراء فى حضارات المجتمعات البدوية. هذه الحضارات تشغل مكانا هائلا فى الفضاء الجغرافى وحقبات التاريخ. فى كتابه بعنوان إمبراطوريه الاستبس يتحدث رونيه جروسيه عن تشتت القبائل المتنقلة المختلفة [١] وهو التشتت الذى كان يصيب أيضا شبه الجزيرة العربية قبل ظهور الإسلام والاستقرار فى المدينة المنورة.

لقد أجبرتنا العادات على ألا نطلق لفظ الحضارات إلا على الشعوب المستقرة والتى تتمتع بمظهر الدولة أو السلطة المركزية. وهذا من آثار التفكير الهيجلى، وهو نوع من الوهم الأوربى. ومع ذلك، فإن العالم البدوى المتنقل يشغل مكانة هائلة فى تشكيل حياتنا النفسانية، والفكرية والرمزية. ولكننا لا نقبله إلا ثابتا جامدا.

لقد أثبت هـ. فوسيّون (H.Focillon) قبل عدة سنوات، أهمية التشكيلات المجرّدة المنبثقة عن عالم البدو فى إطار فن الحفر الأوربى الرومانى، وقد قمنا فى موضع آخر بالتركيز على أهمية هذه الحضارات المتنقلة وعلى ثروة إمبراطورية الاستبس فى امتداد الإنسان [٢].

تجربة الفضاء الهائلة لدى البدو الرحل، وتشتت الأماكن، والمخيمات والمعسكرات، والملاجئ والمآوى المؤقتة والقوافل المقيمة أو المطاردة خلال الامتدادات الهائلة بلا حدود. هنا، الكون وحده يدفع الجماعات البشرية إلى تنقل دائم. هنا الإنسان يسكن التجوال.

---

(١) طبعة بايو.

(٢) بدو وصعاليك ، قضية مشتركة (١٩٧٦ ، ١٠ / ١٨).

هناك أسلوب آخر للتجريب الفضائى يتعلق بعلم أسماء المدن، بإقامة أماكن ثابتة مقدسة وسياسية، أماكن مكرمة، أرض الميعاد، الكعبة. وهياكل القرابين أو الصلاة، وتجمع التجار أو الرواة (أهم الأكثر أهمية حينئذ؟) ولكنها أماكن ثابتة يجرى حولها وبينها طواف دائم مستمر. شعوب قبل الهلينية، ارتحال بين هذه النقاط الثابتة مثل إيتاك وأرجوس وإليون. بين مصر وأرض الميعاد.

خبرة فضاء مبنى، دون أن يكون المكان القائم مركزا للحياة، وإنما هو فقط الباعث على رغبة لا نهائية. رغبة تبرر الحنين والذهاب والإياب، التنقلات المستمرة التى لا تتوقف قوة جذب وتعظيم فى ذات الوقت. أحداث من ذلك النوع الذى يعتبره المؤرخون عندنا أحداثا رحلات الحج والحروب الصليبية، والحرب المقدسة.

أسلوب ثالث لاستثمار الإنسان للفضاء يتمثل فى إقامة ملاجئ مكدسة، أو بناء مدن فى حماية من الفضاء الترحالى عن طريق الأسوار أو أى مانع جغرافى يحول دون دخولها.

ذلك سبق أن تحدثنا بشأنه بخصوص المدينة. هذا الفضاء يكون دفاعاً أو حماية ضد الغامض أو المبهم أو الهو. ونتائجه تعطى الكثافة الاجتماعية والحياة والاختناق المدنى فى حمى الأسوار، وجوداً وتركيزا لا سبيل إلى تحديده.

وأخيرا، أسلوب رابع للفضاء يتمثل فى الإنتاج الاصطناعى لعالم متوازن ينشأ عن الاقتصاد نفسه، حينما يكون هذا الاقتصاد موجودا.

معنى ذلك أن المجتمعات الصناعية والتقنية تولد فضاء خاصا بها -يفرض نفسه، بشئ من الصعوبة، على تجارب وخبرات الفضاء . وهكذا فإن الحكومات الملكية

المطلقة والمركزية فى الغرب ابتداءً من القرن السادس عشر، كانت تتصور فضاء متجانساً وإداريا تشرف عليه بورِوقراطية تحترم السلطة -أصبح فيما بعد مجالاً لازدهار اسلوب جديد من الإنتاج سمِّى اقتصاد السوق أو الرأسماليه.

هل كان من الممكن لهذه الرأسماليه أن تزدهر لو لم يكن فضاء الأمم قد تم أنشاؤه قبل ذلك؟ لو لم يكن فضاء السلطة الملكية والأشراف قد قضى على الفوارق والخصائص وأقام مكانا خاصا من أجل تداول المنتجات وتكدس الأموال؟

ولكننا ندخل هنا فى تجربة فضائنا نحن، ذلك الذى فرضته إمبريالية الأمم ثم اقتصاد المجتمعات العالمية (الشركات والبيوتات الكبرى) على الكون بأسره. بحيث أصبح من العسير الإفلات من هذا الفضاء الموحَّد، خاصة وأن وسائل التقنية الجديدة الخاصة بإذاعة الكلمة ونشر الصورة والفكر تقوم حاليا بتنظيم هذه القرية العالمية (Mc Luhnan) وتوحدها من أجل فورية الاتصال.

****

نضيف إلى هذه الأساليب الفضائية العامة أساليب مصغرة، ميكروسكوبية تتعلق بحياة الناس اليومية داخل الأنماط المختلفة من المجتمعات.

لم يحدث قط أن قام أحد بدراسة الأماكن الجزئية التى تمارس فيها أنشطة الناس فى حياتهم اليومية العامة أو المبتذلة -فضاءات النزهات وفضاءات الجولات الغرامية وفضاءات العمل، وفضاءات المعايشة أو المواجهة، الأماكن المقدسة، وأماكن العدالة أو حتى الأعشاش البيئية[١]، حيث الناس، داخل الامبراطوريات أو التجمعات البشرية

الهائلة فى المجتمعات التقنية، تسعى إلى كثافة اتصالية لم يعد يسمح بها الكون الكبير.

من ذلك الطوائف المذهبية، وجماعات الشباب والمنعزلين من المؤمنين أو رجال الدين، أو جماعات الفنانين أو المفكرين. أو غرز الكيف والتحلل الأخلاقى. من ذلك الـ "lerreiro" والـ"macumba" والـ لومباندا فى أمريكا اللاتينية، وتجمعات الجاز فى نيو أورليانز القديمة.

فى هذه الزوايا أو الملاجئ المصغرة، فى هذه الأماكن المغلقة داخل الفضاء الآقليدى الهائل فى المدينة الآلة أو الدولة الحديثة، يمارس الإنسان حياته. يمارسها فى هذه التجمعات الصغيرة سواء كانت تقع تحت هيمنة الموسيقى أو المخدرات أو الجنس أو السياسة أو المقدس..

كيف لا نرى اليوم أن الكارثة تأتى من الدول الكبيرة؟ إن التجمعات الهائلة التى تمزق الكوكب تسعى من أجل الدفاع عن أبعادها الهائلة، إلى تدمير العالم بالكامل؟ إن مانطلق عليه منذ الحرب الأخيرة توازن الرعب هو الاعتراف بعينه بهذا الموت الذى أصبح يختلط بممارسة السلطة.

هكذا فالناس ينسحبون فى أماكن، وملاجئ وزوايا. يسعون إلى الاستقرار فى فضاء فى الوقت الذى تقوم فيه قوة الدول الكبيرة بمحو الفضاء داخل لعبة الرعب.

(١) اقترحنا هذا اللفظ مع ج.ب.كوريو فى كتاب كوكب الشباب (ستوك) لتعريف تجربة فرنسية خاصة بفئات المجتمع التى تقع بين سن الثامنة عشر والرابعة والعشرين فى المجتمع الفرنسى المعاصر.

كم مثقف اليوم يتمنى أن يصبح مستشار الأمير؟ إن العقل حينما يرتبط بالقوة يصبح رعبا، وقد لاحظ إيريك ويل (Eric Weil) أن تنظيم القوة، فى المجتمعات، يعطى أيضا العقل. أولا يحدث أن يجد المثقف نفسه خاليا بنفسه فى زوايا الفكر والأحلام والتأملات؟

لقد لاحظنا أن الشبان فى فرنسا بعد مايو ١٩٦٨ ، انسحبوا داخل أعشاش، داخل أعشاش بيئية، زوايا، وملاجئ داخل نسيج المجتمع التقنى. وداخل جميع الأنظمة التى يمكن أن يتصورها الكون. وأن المثقفين الذين لا يشاركون فى هذا الانسحاب على أسس من الفضاء الحى، مقضى عليهم بالبلاهة.

هذه الأعشاش أو الزوايا صارت تأوى نفراً من الناس لم يختاروا فى حياتهم النهج الذى تلتزم به مجتمعاتهم. أناس يدركون أن الكارثة حلت بالمجتمعات التكنولوجية التى أصبح انحطاطها وعفنها جزءاً من تاريخها [١] وأن الكائن البشرى الحى لا يمكنه أن يستخلص من ذاته سلافة وجوده إلا داخل الفضاء أو العش الذى يمكن السيطرة عليه بسهولة من بين هذه التنظيمات الاجتماعية المصغرة.

وهكذا تتعفن الدول الكبرى، وهكذا نشاهد التحلل التكنولوجى أو الايديولوجى والشطط وراء عقلانية المذاهب التى تزعم أنها تنقذ العالم والمجتمع. والحياة لم تشأ أن تنحاز إلى هذا الاختيار: فهى تعرف الشر أو السرطان الذى ينخر فى الحضارات الصناعية. ومن ثم فهى تلوذ بهذه الأعشاش، تستقطع لنفسها فضاءات مصغرة بغية أن تعثر على مالا يمكن للسياسة أو البوروقراطية أن تقدمه لها فى يوم من الأيام[٢] .

---

(١) عفن المجتمعات، قضيه مشتركة (١٩٧٥، ١٠ / ١٨)

(٢) لعل فى ذلك التحليل المثالى لما قدمه كاستورياديس فى كتابه المجتمع الخيالى (طبعة سوىْ) .

هذه الدول الكبرى، أياً كانت أنظمتها، التى تتآكل بفعل الالتهام الداخلى لهذه الأعشاش، أشبه بما يحدث للجبن، سوف تصفى –ونأمل ذلك– بفعل التدمير الذى يحدثه الجهد المشترك لإقامة فضاءات وجودية مصغرة الحياة الاجتماعية فيها ليست مبرمجة بالضبط عن طريق القوة الالكترونية.

****

ولكن لنعد إلى هذا الوعاء (الرحم) الذى هو الفضاء. فما هذا الوعاء الذى يشكل التجربه ويسمح لنا بأن نعيش؟ هذا الوعاء الذى يصب فيه أجيال متتالية رصيدهم من الخيالى ومن التخيل؟ هذه الأوعية التى نسكنها والتى تسكننا حينما تختفى؟

علينا بالتسليم بأن الشكل العام للفضاءات أشبه بالظرف أو الغلاف الذى يحيط بنوع من الكركرة الداخلية، نسيج أسلوب كيان وتصرف. بحيث إن الأجسام هنا أشبه بالأجسام التى تحدث عنها بويمونيوس جاوريكوس عام ١٥٠٤، باعتبارها مكانا قبل أن تكون أجساماً.

غلاف خفى غير مرئى. بشكل حدود الدول والاستبس، الحدود التى لا يتجاوزها أبدا فى الصين أو فى أوروبا الرحالة. حدود أرض لا تختلط بتاتا بوسط –صحراء، استبس، مكان للصيد البرى، لكنها تضم هذا وذلك. حدود مدن تجسدت بالأسوار، أمم تجسدت بالحصون التى تحمى أرْضا. خارج هذا المجال، الشبكة الخفية التى توقف الهجرات، والتنقلات والغزوات والحروب. إذا لم يتم تحديدها بالعلامات المناسبه يحار المؤرخ ويضل.

أغلفة للدول، أغلفة للأعشاش. تختلف فى أحجامها ولكنها تتشابه فى فاعليتها وتأثيرها، ولا تختلط بهذه الحدود بين المقدس والغير مقدس. بعد كلٍّ من مين Maineوبيران Biran كان لا بد من انتظار ميرلو بوننى Merleaw Ponty لنرى الفلسفة تتساءل عن الفضاء المادى الخاص بالإدراك، ضخامة الكائن الحى فى امتداده.

ينبغى أن نقول شيئين: الأول أن عمليه الإدراك أوسع من الآلة الفردية التى تتحملها وأن جسدنا يمتد فى الواقع حتى حدود الامتداد الذى نسكنه، سواء بشكل مؤقت، وسواء بشكل دائم. الشئ الثانى أن هناك حركة ذهاب وإياب بين جميع العناصر التى تشكل المجال ذا الحواجز الخفية، مجال الفضاء والكائنات الحية التى استقرت فيه.

فى الأماكن التى يكون فيها الفضاء محصوراً –كالمدينة أو الأمة– فإن الجماعات تجرب وتختبر المكان المغلق الذى تمارس حياتها بداخله، وذلك عن طريق إنشاء أوعية خاصة هى نسخة من الوحدة الكبرى الكلية، لكنها تهيمن عليها. وهكذا تكون الفضاءات المقدسة، فضاءات اللعب والأداء، فضاءات الحرب. لعل الإنسان ينتمى إلى نفسه أكثر بمجرد أن يعيد تشكيل مايعيشه فى بعد أضخم فى شكل عالم مصغر. ولعل من الضرورى له أن يضغط الحياة الممكنة بقدر مايستثمر هو نفسه الطابع التام للغلاف الذى يسكنه.

****

إن صورة الإنسان هى الكاشف عن هذه الاختلافات فى الفضاء. أو على الأقل، فى أوروبا الأشكال التخطيطية التى تحدد نسخ هذه الصورة.

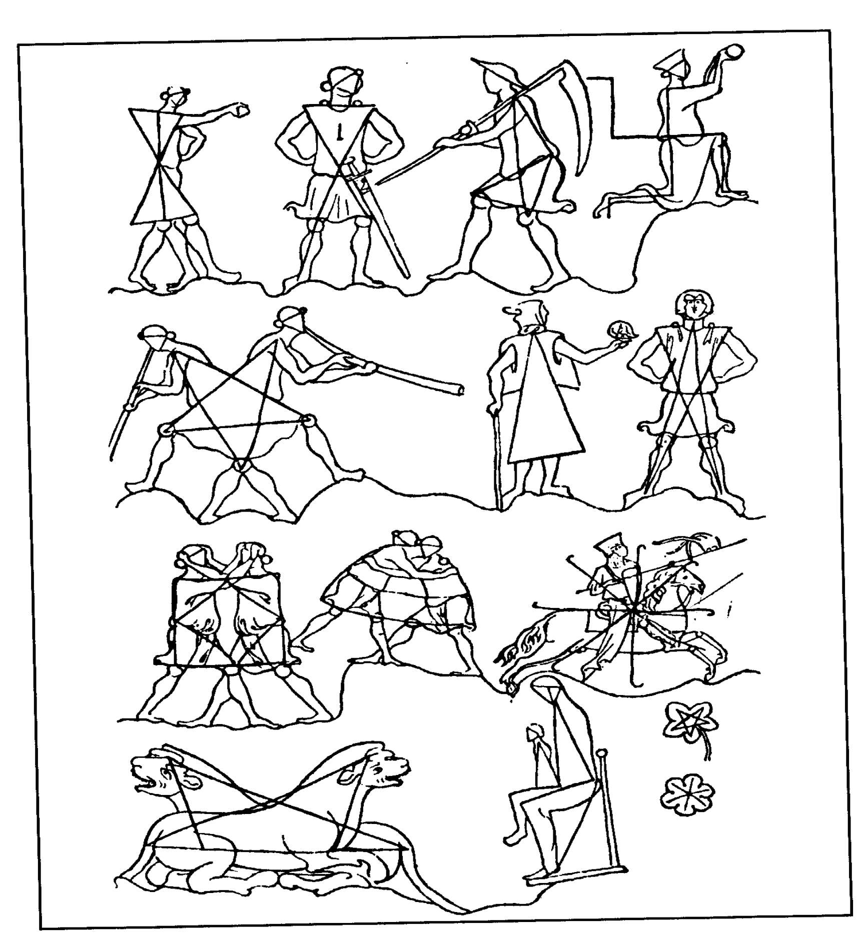
إننى هنا أفكر فى صورتين من هذه الصور: الصورة التى ننسبها إلى الفنان ڤيبار دى هونكور Villard de Honnecourt وتعود إلى القرن الثالث عشر، والصورة التى أعادها ليوناردو داڤينشى بعد ڤازارى. والصورتان مختلفتان اختلافا جذريا فهناك الإنسان هو المركز الذى تتجمع فيه جميع خطوط الكون وهو مركز العالم المسمى ميكروكوزم أو العالم المصغر. وهناك، ذلك الفن الضائع الذى يحاول أن يهندس تشتت الخطوط داخل فضاء يطغى فيه التفرق (انظر شكلى ٧، ٨).

والجدير بالذكر أن فيبار دى هونكور الذى نشر ألبومه فى باريس وڤينا يهتم بتنوع صفات الناس الممكنه حسب الأوساط التى يوجدون فيها -الحقل، الحصار، الصلاة، الحرب، الهبة أو القربان، الخ. إن هندسية الأشكال لا ترتبط بمركز واحد، ولكنها تتشكل حول الحركات نفسها وغرسها فى فضاء يختلف فى كل مرة.

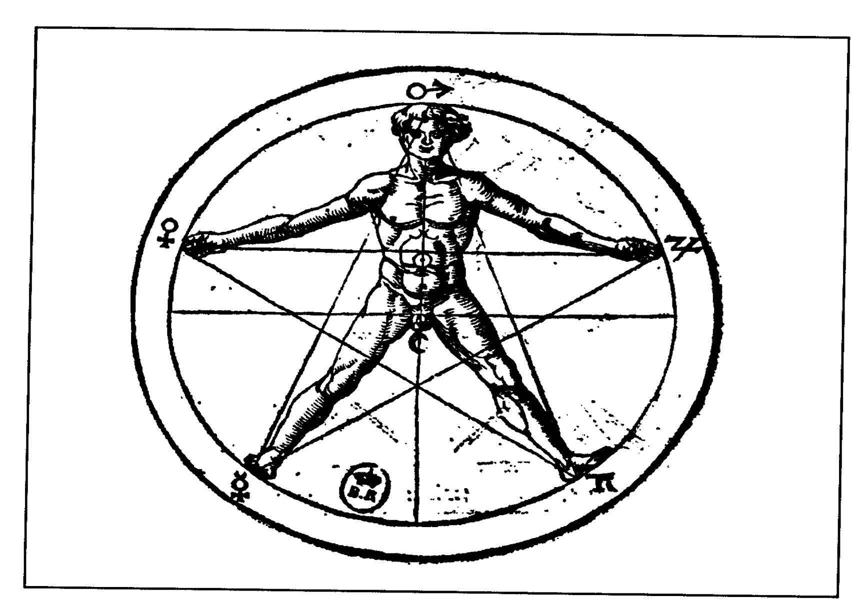
إن فوسيّون يذكرنا بأن فيبار دى هونكور هو نفسه رجل سياحه ورحلات. باختصار رحّالة.

الواقع أننا أمام أشكال تبدل وتحول لا تحيلنا إلى أصول ثقافيه قديمة مشتركة وإنما تكشف عن نشاط تحولى مرتبط بتنوع التجربة الفضائية نفسها. فضاءات ترحال، فضاء يُنسخ فيه كل شكل إلى شكل آخر ويفضى إلى تحول دائم. فلا مركز يهيمن أو يدير هذه الأشكال التى تتحول من شكل إلى شكل ومن مكان إلى مكان.

يقول فوسيّون Focillon ، فى حين يضل المجادل العقلى فن متاهات التركيبات العقيمة، فإن المعادل العملى الذى يساعد المعمارى، يخلق عالما، ويذهب بالإنسان إلى ماوراء حدوده، ويضفى شكلا وهيئة على جميع طموحات أحلامه. إن قمة كاتدرائية أوتوان Autun حيث يتشابك ثلاثه ملوك مضطجعون وملاك منحرف، توحى بتصميمات تتعدد فيها الاتجاهات وتعرض صورة الإنسان فى أوضاع مختلفة. إن صورة (فيزيلى) للمسيح المعشقة ومايحيط به قد تكون المثال الكامل لهذا النوع من التحول.



الشكل رقم ٧



الشكل رقم ٨

فى مثل هذه الحالات، كأن الشكل والصورة لا يقصدان الإنسان، مركز الخليقة، ولا يقصدان الله تعالى مركز الكون. لكنهما تتفرقان أو تتشتتان فى سلاسل متفرقة، علم الجمال اليوم وحده هو الذى يحدد مابها من إيهام بالوحدة.

إن الطب فى العصور الوسطى لا يعترف بوحدة الجهاز الإنسانى: عدة دول تتقاسم الجسم الإنسانى المدعم بالعقل : دولة الرأس، ودولة البطن، ودولة القلب. مجالات مختلفة فيما بينها وكل منها له استقلاليته الخاصة به. إن علم اللاهوت مع تأثره بالعقلية الرومانية يشير إلى التوحد ويؤيد هذه الاختلافات.

إن صورة الإنسان المتفرقة، الممزقة منبسطة على امتداد الكون بأسره. ومامن كلية تجمعها. مامن وحدة تذيبها معا. فالزمن يتغير مع تغير الفضاء. والشكل يتغير بتغير المكان. ورسوم فيبا لـ Villard التخطيطية تتفق مع هذه الاختلافات على مستويات الامتداد.

لقد أطلق بحق على الموسيقى فى ذلك العصر صفة البولوفونيه وهى تحيل بدقة إلى هذه التحوّلات الصوتية داخل الفضاءات المختلفة. غير أن مكان العروض الطقسية التى سبق الحديث عنها، بتفرقها المسرحى إلى ميزون، إلى أماكن مختلفة للفعل المسرحى، فهى تخضع أيضا لقانون التشتت هذا.

من الجائز كما يقول فوسيّون Focillon أن الجدلية، أى فكر رجال الدين الذين تشكلوا على نمط روما، وجدت بعض الصعوبة فى اتباع حركة هذه التحولات فى الأشكال بالنسبة لأعمال الحجر والكلمة والأصوات واللون.

****

على النقيض من ذلك، هذه صورة الإنسان كما يراها فيتروف Vitruve أو ليوناردو دافينشي: المتفرقات تتركز فى مركز جاذبية الجسم. فالإنسان هنا هو مركز الكون.

صورة أخرى للفضاء. فضاء مركز، مطوى، مقلص، يتخذ من الجسم سكنا ومرتكزا ونقطة ارتكاز. فالانسان هنا يبدو أنه ينخرط فى العالم والعالم فى الإنسان.إن الشكل عند كل من فيتروف وألبرتى وليوناردو سوف يكون مجازاً لما سيطلق عليه الفكر التفكير الإنسانى. تمثيل يتخذ من الإنسان المجرد المقتبس من الإنسان الحقيقى فى المدن، مركزاً لكل تجربة ممكنه ويقلّص الكون داخل حدود هذه الخصوصية.

لعل فى ذلك، كما يرى Matila Ghyka مبدأ الرقم الذهبى. رقم ذهبى يكون هو الرقم المقدس الخاص بالتناغم التقليصى، وبالتالى، مبدأ كل تقدير يختص فى الوقت ذاته بالقيمة والقياس. نموذج يشكله رجال الدين يوحد بين العالم الإقليدى ووجود الكائن نفسه.

إننا نعرفه، هذا الإنسان المركز، نقطة تلاقى اتجاهات الكون. إنه إنسان المدينة ثم إنسان السلطات الملكية الجديدة الذى تربى على مبدأ العقل والتقنية: الإنسان الضمير، الإنسان النفسانى. الإنسان الذى يتطلع إلى نفسه خلال لعبة المرايا التى ترد عليه صورته الخاصة به.[١]

---

(١) اتصالات وانفصالات (جاليمار).

تلك بلورات محتمله للفضاء. أو للفضاءات. أشكال المكان أو اللامكان. مامن سبب يجعلنا نرى فيها تعارضاً، أو انقساماً. فهما يتعايشان ويتواجهان، بل يتكاملان (فى الرؤية الباروكية للكون مثلا) وهما لا يشكلان الصور الوحيدة الممكنه للإنسان.

إنها تجسيدات محتمله لانغراسنا فى هذه الفضاءات المختلفة التى نمارس فيها وجودنا، ونحن لا نعرف بالضبط كيف أن أنماطا من القطيعة والانفصال تقوم بين هذه الكليات الهائلة، لكننا نلاحظ ذلك. إن المذاهب أو الأيديولوجيات تقدم لنا أسبابها ولكن ماذا وراء المذاهب والأيديولوجيات؟

يقول مييرسون Meyreson إن تحوّلات هذه الرموز الكبرى تبين أن مجالات هائلة من الخبرة البشرية طرأت عليها تغيرات [١] تغيرات هى بمثابة إعادة طرح للنماذج التى تتبلور فيها بصورة جبرية علاقات الإنسان والفضاء.

فى صورة الإنسان، مركز جميع الأسهم المنطلقة من الكون والتى تجعل من جسمه نوعا من القديس سيباستيان مانزال نعثر على تبرير لوجودنا. ومع كل، فإن علوم الهندسة غير الأفليديه، والنسبية أو علم الفيزياء تضعنا على طريق نجد فيه الفضاء الوحشى، الفضاء الترحالى، وذلك التشتت للأماكن الذى يجعلنا تابعين لتنقلنا.

تلزم إعادة نظر شاملة لكل شئ : علم الجمال والميتافيزيقيا. إن الفضاء الذى نعيش فيه لا يتحدد بإدراكنا بقدر ما نشكل كياننا تبعا للأماكن أو اللا أماكن التى تقدمها لنا مادة كاملة. إن انعكاس هذه المادة، والفضاء، والفضاءات التى نسكنها، ربما تفرز تاريخها الخاص بها وعمرها. ومن هذه الإختلافات قد ينتج، مع التوترات التى تحدثها،

---

(١) صحيفة علم النفس، ٤، ١٩٥٣ .

هذه الصور من الخيال التى ينتهى بنا الأمر إلى أن نتعرف فيها على أنفسنا. ولكن الجدل والحديث ينفدان، حينما يواصل التشكيل الإبداعى أعماله فى الطلائع.

فى الصحراء، يحدث أن تعمل الريح فى التراب والأرض. وتمتزج الرطوبة بذلك. ومع نوع من المثابرة البطيئة المادية يتشكل مانسميه نحن زهور الرمال.

نحن الذين نطلق عليها هذه التسمية. وهكذا يتكون مكان بدوننا -ننسبه لأنفسنا على سبيل المجاز الحرفى. بل إننا نتاجر فى هذه الزهور. ولكن المادة تصوغ أشكالا فى الفضاء. ونحن نكملها بأن نخلع عليها بصورة خاطئة لفظا يدخلها فى حديثنا.

المحتويات

رقم الإيداع / ٩٣٥٧ / ١٩٩٨
دولى ٩٧٧ – ٣٠٥ – ٠٣٢ – ٧
مطابع المجلس الأعلى للآثار